bakić

NOVINE NOVINE #12

galerija nova • zagreb • lipanj 2007

Izložba je kamen smutnje

Izložba je za svakog autora nešto kao kamen smutnje. U stvari, mrzim izložbe jer su degeneracija pravog odnosa – skulpture bi trebalo raditi za jedno mjesto, za jedan prostor, znati unaprijed mjesto na kojem će živjeti.

Vojin Bakić u razgovoru »Slijepima za oblike uzalud tumačite što je skulptura«, Vjesnik 1964.

Koji su razlozi zaboravljanja **Vojina Bakića** kao jednog od najistaknutijih kipara i umjetničkih figura modernizma u Hrvatskoj i socijalističkoj Jugoslaviji? Zbog čega danas, kao i prije pedeset godina, njegov rad u svojoj ukupnosti još uvijek »za širu javnost postoji tek kao nepovezani niz fragmenata, doživljenih u slučajnim susretima«[01]?

Lokalna i međunarodna recepcija umjetnikova rada bilježi razdoblja intenzivnog praćenja ali i nagla zatišja, lomove kontinuiteta. Šezdesete godine vrhunac su njegove kritičke i povijesnoumjetničke valorizacije, a suprotno od tadašnjeg intenzivnog praćenja i kontekstualizacije, posljednjih desetljeća autorov rad oscilira između materijalne devastacije i intelektualne marginalizacije. Početkom devedestih u zamahu nacionalizma i antikomunizma uništavaju se **Bakićeve** kapitalne spomeničke realizacije podizane u čast i na sjećanje žrtvama antifašizma, a potom cjelokupno **Bakićevo** umjetničko djelo pada u svojevrsni zaborav.

Problematičan odnos spram nasljeđa socijalizma povezan je sa zatišjem u praćenju **Bakićeva** rada, no mnogi nesporazumi u tumačenju uloge **Vojina Bakića** proizlaze i iz jednoznačnih shvaćanja same paradigme modernizma. Rad umjetničkih institucija, odnos nacionalne kulture i njezine internacionalne opcije, problematični kolektivni odnos spram povijesti - neke su od nerazriješenih kontradikcija suvremenosti koje određuju kontekst modernizma.

»Lik i djelo« **Vojina Bakića** često se interpretiraju iz kontradiktornih vizura: s jedne strane je to vizija umjetnika kome je u lokalnom kontekstu pripala »povijesna« uloga raskida sa socrealizmom u skulpturi, afirmatora apstrakcije koji je krčio prostore slobode umjetničkog izraza, »iskonskog kipara«, a s druge figura »državnog umjetnika«, ideološke zadatosti spomeničkih realizacija, sprege umjetnosti s ideologijom itd. U tom kontekstu upotreba čistih, apstraktnih formi često se jednoznačno interpretira kao pobjeda umjetnosti ne samo nad socijalističkom dogmom pedesetih godina, nego nad ideologijom uopće. **Bakićevi** radovi često se [pogrešno] razmatraju isključivo u formalnom ključu, ispražnjeni od političkih rezonanci i »ideološkog balasta« socijalističkog nasljeđa. No modernizam nije monolitna tvorevina niti je ideološki prazan, pojam umjetničke slobode i autonomije tek je prividno odvojen od ideologije i politike. Razumijevanje **Bakićeva** djela u svojoj ukupnosti danas iziskuje ulaganje određenog napora, no nije riječ o neutralizaciji ili pomirbi proturječnih pogleda na modernizam, nego o potrebi njihova sagledavanja u dinamici međusobnih odnosa, shvaćanja kontradikcija upravo kao inherentnih obilježja same epohe modernizma, te istraživanja njihovih specifičnosti u ovom kulturnom prostoru.

Odnosi različitih ideologija i umjetničkih formi, osobito apstrakcije, u povijesti umjetnosti druge polovice dvadesetog stoljeća često se definiraju kao prikriveno neovisni. Danas poslijeratnu apstrakciju ne gledamo više samo kao likovnu činjenicu, nego i kao politički fenomen unutar specifičnog hladnoratovskog političkog miljea u kojem su mnoge kulturne inicijative, manje ili više izravno, igrale svoje uloge. U tom procesu istaknuto mjesto pripada američkoj intrenacionalnoj promociji apstraktnog ekspresionizma, koji je demonstracija prividnog razlaza umjetnosti i politike koji će obilježiti čitavu epohu. Visoki modernizam složeni je fenomen koji se formirao u Americi i Zapadnoj Evropi na pozadini tragičnog iskustva II svjetskog rata čiju je ideološku osnovu činio nacionalizam doveden do svojih krajnjih konsekvenci. U razdoblju hladnog rata ideje modernizma, individualizma i slobode izražavanja na Zapadu ponudile su novi nadnacionalni, internacionalni okvir umjetnosti, suprotstavljen socijalističkom realizmu, kolektivizmu i diktatu u umjetnosti na Istoku.

Relacije »rubnih«, Istočnih modernizama socijalističkog predznaka i njihovih relacija s visokim i tek prividno ideološki neopterećenim, neutralnim modernizmom Zapada izuzetno su kompleksne i one tek u novije vrijeme postaju predmetom intenzivnijih istraživanja. U tom je kontekstu osobito intrigantan slučaj Jugoslavije, ne samo kao jedine socijalističke zemlje koja je [1948] prekinula veze sa Istočnim blokom, relaksirala ideološke barijere i kulturno se otvorila prema Zapadu, nego i kao kulturne sredine u kojoj je dio komunističke političke i kulturne elite rano prepoznao srodnost univerzalizma modernističke umjetnosti i univerzalizma socijalističke emancipacije. Činjenica da je **Vojin Bakić** upotrebom istovjetnog likovnog umjetničkog repertoara istodobno sudjelovao u kreaciji jednog globalnog kozmopolitskog kulturnog identiteta i u formiranju kolektivne povijesne memeorije socijalističke Jugoslavije, ne predstavlja paradoks već otkriva pravo lice modernizma upućujući na potrebu njegova drugačijeg čitanja.

Izuzetnost **Bakićevih** spomeničkih rješenja aktualizira činjenicu da rubni modernizmi nisu tek puki asimilatori »univerzalnog« nasljeđa visokog modernizma Zapada, nego njegovi ravnopravni kreatori. Upravo u kontekstu europske portage za idealnim spomenikom žrtvama Drugog svjetskog rata **Bakić** daje i ključne doprinose evropskoj umjetnosti.[02] Isticanje **Bakićeve** spomeničke plastike kao ključnog referentnog mjesta suvremenosti danas je važno i zbog aktualizacije promišljanja uloge spomenika u socijalnom prostoru. U lokalnom kontekstu, ne samo da ne postoji kontinuitet srodnog načina spomeničkog promišljanja u praksi uspostavljanja zvanične javne, kolektivne memorije, već je on praktično nezamisliv; uz vulgarizaciju ukusa pratimo i jak recidiv i dominaciju devetnaestostoljetne tradicije »spomenika s licem«, na čijem je prevladavanju sam **Bakić** već krajem pedesetih intenzivno radio.

Danas **Bakićevi** spomenici pozivaju i na njihovo razmatranje u sklopu suvremenog pojma »umjetnosti u javnom prostoru« i »site specific« oblikovanja. Iako se termin umjetnosti u javnom prostoru dominantno koristi za intervencije nastale u urbanom tkivu, koje za razliku od monumentalne spomeničke plastike nemaju nužno cilj oblikovanja kolektivne memorije te su kritički usmjerene na propitivanje upravo procesa konstrukcije identiteta kolektiva, u sklopu tradicionalnog spomeničkog oblikovanja liniju istraživanja »nemogućeg spomenika« kojoj pripada i **Bakić** možemo promatrati kao blisku vrstu umjetničkog eksperimentiranja. **Vojin Bakić** svoje skulpure ne promišlja kao od okoline izlolirane objekte, nego u specifičnom fizičkom i socijalnom prostoru, u sklopu arhitekture, u dijalogu. Njegovi se spomenici neumitno upisuju na pozadinu politike sjećanja, u specifičnoj dinamici zaborava u kojoj nekadašnja kolektivna memorija postaje »negativna prošlost«, »neželjena baština«, »tamna mrlja« povijesti jedne države/nacije.

★★★

Forma i uvjeti prezentacije radova **Vojina Bakića** na ovoj izložbi uvjetovani su problematičnim stanjem njegove baštine, zabrinjavajućim statusom samih

01 | **Milan Prelog: »Djelo Vojina Bakića«**, »Pogledi«, 1953, br. 12

02 | **Ljiljana Kolešnik: »Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća primjer V. Bakića«**, Radovi instituta za povijest umjetnosti, 1998, br. 22, str. 187.



Scena iz dokumentarnog filma o **Vojinu Bakiću**, autor **Radovan Ivančević**, 1970.

Problematičan odnos spram nasljeđa socijalizma povezan je sa zatišjem u praćenju Bakićeva rada, no mnogi nesporazumi u tumačenju uloge Vojina Bakića proizlaze i iz jednoznačnih shvaćanja same paradigme modernizma

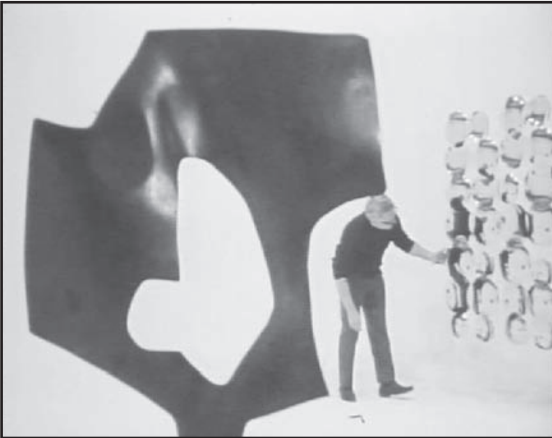


fotografija: **Tošo Dabac**

Činjenica da je Bakić upotrebom istovjetnog likovnog umjetničkog repertoara istodobno sudjelovao u kreaciji jednog globalnog kozmopolitskog kulturnog identiteta i u formiranju kolektivne povijesne memeorije socijalističke Jugoslavije, ne predstavlja paradoks već otkriva pravo lice modernizma upućujući na potrebu njegova drugačijeg čitanja

umjetnina, ali i stanju poluvidljivosti u kojem ukupno **Bakićevo** nasljeđe živi u realnosti. Djelomične i limitirane vidljivosti, nedovoljno kontekstualizirano, prisutno, no tek u fragmentima. Izbor iz ostavštine umjetnikove obitelji obuhvaća pedesetak skulptura manjeg i srednjeg formata, niz maketa, modela spomenika, studija i crteža. Među radovima koji tematski i morfološki zahvaćaju gotovo sve faze autorova stvaralaštva, nalaze se brojne antologijske skulpture. Neke pak od njih, kao i niz crteža, prvi se put predstavljaju javnosti. Tijekom trajanja izložbe umjetnička djela posjetiteljima neće biti dostupna na uobičajeni način. Skulpture su namijenjene pogledu izvana, kroz staklenu stijenku galerije, čija se vrata nekoliko puta tjedno otvaraju publici uz prateća stručna vodstva kustosa, kritičara, umjetnika... Arhiv s dokumentacijom koji unutar vremenskog slijeda kontekstualizira rad **Vojina Bakića** u širem socijalnom i umjetničkom kontekstu, prateći i sumirajući dinamiku praćenja, kontinuitete i lomove, integralni je dio izložbe i dostupan tijekom čitava njezina trajanja.

Ovakav način izlaganja radova nije posljedica neke konceptualne dosjetke, puka provokacija ili samodostatna kustoska strategija, nego je uvjetovan realnim ograničenjima, okolnostima i problemima unutar kojih se odvija prezentacija autorova nasljeđa. Proizlazeći iz frustrirajućih okolnosti zabrinjavajućeg stanja u kojem se umjetnine danas nalaze, skučenih uvjeta galerijske prezentacije bez adekvatne opreme i s nedovoljno materijalnih sredstava, izložba se upisuje u prostor realizirane metafore i izvorne etimologije termina problem. Problematizirati - baciti ili izložiti nešto ispred nekoga. Evocirajući **Bakićeva** razmišljanja o pitanjima izlaganja skulptura u galerijskom kontekstu, problematizacija procesa i uvjeta izlaganja





postala je matrica izložbe. Problematizacija kao metodotološko oruđe upućuje na postojeću situaciju, uvjete, neriješene probleme, no poziva na dijalog koji bi mogao rezultirati promjenom statusa. Iako problemi inicijalno jesu zapreke koje otežavaju mogućnosti postizanja cilja, oni se koriste kao poticaj kritičkog ispitivanja, pokretači angažiranijeg pogleda, potrage za novim perspektivama. Izložba aludira na objektivno stanje i frustraciju u kojoj se nalazi velik korpus lokalne baštine - ne možemo mu izravno pristupiti, a kada to pokušamo, nismo u potpunosti sigurni što s njim učiniti.

Činjenica da se prva samostalna izložbe **Vojina Bakića** nakon 41. godine ne odvija, kako bismo mogli očekivati, u nekom velikom i adekvatno opremljenom muzejskom prostoru, govori i o rekonfiguraciji interesa i odnosa izvaninstitucionalne i institucionalne prakse u Hrvatskoj. Kakva je perspektiva oba koncepta kulture, tko i kako danas definira tzv. *mainstream,* što karakterizira odnos institucionalne i izvaninstitucionalne kulture? Je li riječ o konfliktu, paralelizmu, uzajamnoj ignoranciji? Je li ostvariva suradnja ili se oni međusobno isključuju? Razmišljanja o nužnosti postavljanja radikalnog izazova ulozi službenih umjetničkih institucija u kontekstu globalne suvremene umjetnosti, u kojem ne samo umjetnost kao materijalni proizvod, nego i njezina promocija, postaju marketinški alat i ideološki lukrativan proizvod, u lokalnom kontekstu ne podrazumijevaju nužno shvaćanje institucionalnog djelovanja kao pukog mehanizma reprodukcije globalnog kapitalizma i njegove ideološke hegemonije. Za razliku od zapadnih društava, dinamika tog odnosa podrazumijeva djelovanje u smjeru transformacije institucija u platformu artikulacije kolektivnih interesa koji nisu posve obuhvaćeni interesima globalnog kapitalizma. To obuhvaća stvaranje novih institucija, pokušaj institucioanalnog djelovanja u različitom jeziku, drugom terminologijom i frazeologijom, s drugim ekonomskim i financijskim parametrima i aspiracijama u odnosu spram postojećih institucija, ali i u odnosu spram same institucije »Umjetnosti«.

Dijaloška forma izložbe proteže se i na koncipiranje galerijskih novina. Kako svako proučavanje počinje postavljanjem naoko jednostavnih pitanja, o autoru i autorovom radu, njegovoj današnjoj percepciji i implikacijama, razgovarali smo s osobama koje su ga poznavale, kritičarima i kustosima, umjetnicima na čiji je rad **Bakić** izravno ili neizravno utjecao, te s **Anom Martinom Bakić**, unukom **Vojina Bakića**, bez čije suradnje i povjerenja realizacija ovog projekta ne bi bila moguća. Galerijske novine donose reprinte neke od ključnih kritičarskih valorizacija **Bakićeva** rada, koje ga kontekstualiziraju u različitim vremenima i u prijelomnim trenucima karijere. Radeći na ovoj izložbi pokušali smo, uz kritičku perspektivu koja dijagnosticira stanje, inicirati i proces promjene. Nakon pauze duge gotovo pola stoljeća, ova izložba nije točka nego prijeko potreban zarez, poziv na aktualizaciju **Bakićeva** nasljeđa, sanaciju umjetnikovog ateljea, skrb za ostavštinu u vlasništvu obitelji, obnovu i zaštitu uništenih i devastiranih spomenika, apel na transformaciju postojećeg stanja.

Istodobno se priklanjajući i izmičući nostalgiji, prošlost treba aktualizirati kao nezavršenu budućnost u kojoj upravo sudjelujemo. ★







U klasi prof **Kršinića**, 1944.





Portret **IGK**, 1946.



1915 ★ 5. lipnja rođen u Bjelovaru

1934 – 1938 ★ studira na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu

1938 – 1940 ★ specijalizacija kod **Ivana Meštrovića**

1940 – 1945 ★ specijalizacija kod **Frana Kršinića**

1940 ★ prva samostalna izložba, Glazbeni zavod, Bjelovar
★ sudjeluje na **Prvoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika**, Dom likovnih umjetnosti Zagreb

1941 ★ Ustaše mu ubijaju četvoro braće

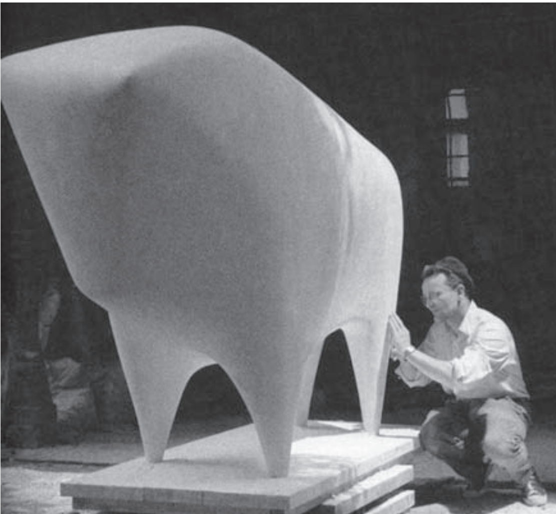
1942 – 1944 ★ sudjeluje na **Drugoj**, **Trećoj** i **Četvrtoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika u NDH**, Umjetnički paviljon, Zagreb

1946 ★ portret **Ivana Gorana Kovačića**
★ **Prva izložba grupe profesionalnih likovnih umjetnika**, Umjetnički paviljon, Zagreb

1947 ★ postavljen »Spomenik streljanima / Poziv na ustanak«, Bjelovar
★ dobiva nagradu NR Hrvatske za »Spomenik streljanima«
★ **Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije 19. i 20. vijeka**, Beograd – Zagreb – Moskva – Lenjingrad – Bratislava – Prag, izlaže Glavu i Bika
★ ulazi u bivši atelier **Ivana Meštrovića** u ulici **Ivana Gorana Kovačića** [zajedno s **Kostom Angelijem Radovanijem**, **Rudolfom Ivankovićem**, **Daliborom Mačukatinom** i **Franom Baćem**]

1948 ★ dobiva nagradu NR Hrvatske za spomenik **Ivanu Goranu Kovačiću**

1949 ★ mjesec dana stipendije u Parizu
★ **Prva izložba Saveza likovnih umjetnika FNRJ**, Moderna galerija, Ljubljana, izlaže portrete **Maksima Gorkog**, **Svetozara Markovića** i **Ivana Gorana Kovačića**



Priprema za Venecijansko bijenale, 1956.
fotografija: **Tošo Dabac**

1950 ★ s **Radovanijem**, **Augustinčićem** i **Radaušem** sudjeluje u Jugoslavenskom paviljonu na **XXV Bijenalu** u Veneciji, izlaže **Ivana Gorana Kovačića** i »Spomenik streljanima«

1953 ★ prijedlog za spomenik **Marxu** i **Engelsu** za istoimeni trg u Beogradu izaziva veliku polemiku, te žiri sastavljen od trojice književnika, **Milana Bogdanovića**, **Miroslava Krleže** i **Josipa Vidmara**, obustavlja rad na spomeniku
★ odbijen prijedlog spomenika **Jovanu Jovanoviću Zmaju** za Novi Sad
★ Nagrada Saveza sindikata Jugoslavije

1953 – 1958 ★ istraživanje zatvorenog volumena, odmak od socrealizma, radovi u tematskim serijama: »Ljubavnici«, »Bikovi«, »Torza«, »Ptice«...

1954 ★ **Salon 54** - Izložba suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ, Galerija likovnih umjetnosti, Rijeka, izlaže »Autoportret«, »Portret Toše Dabca« i »Glavu«.

1955 ★ **I mediteranski biennale**, Aleksandrija, izlaže »Ženski torzo«, »Glavu žene«, »Glavu pjesnika« i »Kompoziciju«

1956 ★ požar u atelieru, izgorjeli radovi i dokumentacija, dobiva novi atelier u Rokovoj 10
★ zajedno s **Vujaklijom**, **Pregeljom** i **Protićem** sudjeluje u **Jugoslavenskom paviljonu** na **XXVIII Bijenalu u Veneciji**, izlaže nekoliko »Glava« i »Torza«, »Glavu konja«, »Ležeći torzo«, »Akt«, »Bika« i »Skulpturu«
★ nagrada Grada Zagreba za skulpturu »Bik«

1957 ★ **Izložba jugoslavenskih umjetnika** [s Venecijanskog bijenala], Antwerpen
★ **Suvremena jugoslavenska umjetnost**, Milano - Varšava

1958 ★ počinje ciklus »Razlistalih formi« i »Polivalentnih oblika«
★ izlazi prva monografija autora **Milana Preloga**
★ **druga samostalna izložba**, **Gradska galerija suvremene umjetnosti**, Zagreb
★ **Svjetska izložba u Bruxellesu**, izlaže »Bika« izlivenog u bronci u Jugoslavenskom paviljonu te sudjeluje na centralnoj izložbi **»50 godina suvremene umjetnosti«**
★ izložba grupe **Zagreb 58** u Kraljevskoj akademiji lijepih umjetnosti, Antwerpen

1959 ★ izložba u pariškoj **Galeriji Denise René** [zajedno s **Piceljem** i **Srnecom**], vodećoj galeriji geometrijske apstrakcije u to doba. Predgovor za izložbu pišu teoretičar **Michele Seuphor** i umjetnik **Viktor Vasarely**.
★ skulptura »Razlistala forma« postavljena u kavanu u Iličkom neboderu
★ nagrada Grada Zagreba za skulpturu »Razlistala forma 1«
★ **Michel Seuphor** uvrštava ga u pregled svjetske apstraktne skulpture
★ izlaže na **Documenti II** u Kasselu

1960 ★ počinje ciklus »Razvijenih površina«
★ s **Piceljem** i **Srnecom** izlaže u londonskoj galeriji Drian
★ otvara se spomenik **Stjepanu Filipoviću** u Valjevu
★ uvršten u pregled suvremene skulpture **Carole Giedion-Welcker**

1961 ★ samostalna izložba, Mala galerija, Ljubljana
★ s **Piceljem** i **Srnecom** izlaže u londonskoj galeriji Drian
★ Izložba jugoslavenske umjetnosti, Wiesbaden - Essen - Frankfurt - Stuttgart, izlaže »Razlistalu formu I«, »Kompoziciju II« i »Reljef I«
★ **Međunarodna apstraktna konstruktivistička umjetnost**, Galerija Denise René, Pariz

1962 ★ priprema dvije skulpture »Ivana Gorana Kovačića« i »Bika« za zagrebački javni prostor
★ **Izložba jugoslavenske umjetnosti**, Rim - Bari - Milano

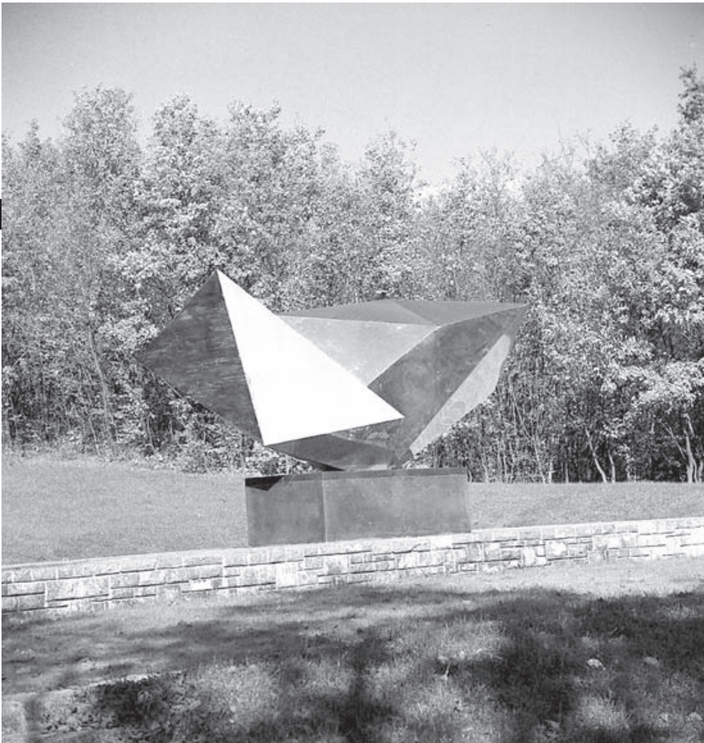
1963 ★ sudjeluje na izložbi **Nove Tendencije 2**, Zagreb, Gradska galerija suvremene umjetnosti, izlaže dvije skulpture »Forme koje zrače« iz kojih će nastati ciklus »Svjetlosnih formi«
★ **VII Biennale suvremene skulpture**, Park Middelheim, Antwerpen

1963 - 1968 ★ ciklus »Svjetlosnih formi«

1964 ★ izlaže na **XXXII Bijenalu** u Veneciji, u centralnom paviljonu **Suvremena umjetnost u muzejima**, izlaže »Svjetlosne forme 5«
★ otvara se skulptura **Ivana Gorana Kovačića** u parku Ribnjak, Zagreb
★ samostalna izložba, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb



Plakat **Ivana Picelja** za izložbu u GSU, 1964.



“Ne vidim više u figuri nikakve mogućnosti da izrazim bilo što. Npr. pri likovnom rješenju spomengroblja Dotrčina, došao sam do toga da kristal, realiziran u materijalu koji svijetli, odražava ono što žrtve koje su tamo pale predstavljaju za nas: čistoću, trajno, vječno svjetlo.”

Vojin Bakić u razgovoru “Slijepima za oblike uzalud tumačite što je skulptura”, Vjesnik 1964.

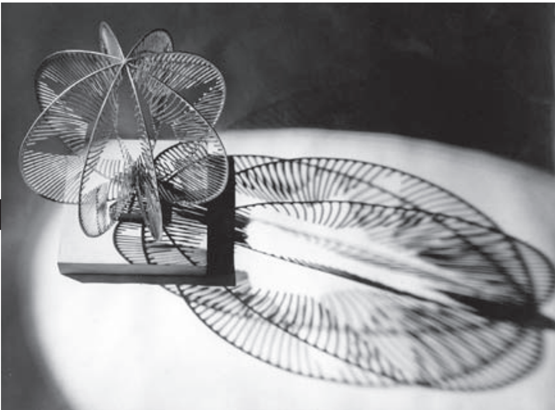
1965 ★ **samostalna izložba**, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
★ samostalna izložba, Mala galerija, Ljubljana
★ izlaže na izložbi **Trigon 65**, Neue Galerie, Graz

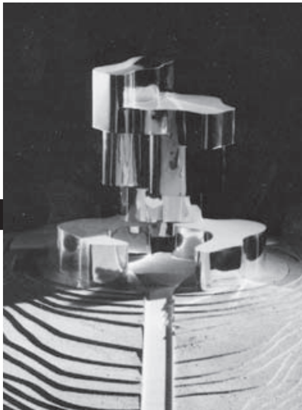
1966 ★ **zadnja samostalna izložba**, Gradski muzej, Bjelovar
★ **Drugi međunarodni salon pilot galerija**, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, izlaže Svjetlosne forme
★ uvršten u »Kratki pregled moderne skulpture« **Herberta Reada**

1967 ★ Zlatna plaketa za kiparstvo na **III jugoslavenskom trijenalu likovnih umjetnosti**, Beograd
★ Jubilarna izložba Drian Gallery, London
★ Svjetska izložba **EXPO '67**, Montreal
★ uvršten u pregled suvremene skulpture **Ude Kultermanna**

1968 ★ postavljen spomenik u Dotrščini
★ otvara se »Spomenik pobjedi naroda Slavonije«, Kamenska [radi na njemu od 1958 godine], rad pripada u ciklus »Razlistalih formi«
★ narudžbe za »Bikove« za Njemačku i Belgiju

1969 ★ **Tendencije 4**, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, izlaže »Svjetlosne forme«
★ na **X bijenalu u Sao Paolu** izlaže »Svjetlosne forme«
★ izlaže na **VII bijenalu sredozemnih zemalja** u Aleksandriji, dobiva prvu nagradu
★ **Međunarodna izložba skulpture, Drian Gallery**, London
★ u medijima kritike troškova spomenika u Kamenskoj





“Ruke same ne znaju ništa ako ih misao ne vodi”.

Vojin Bakić, Omladinski tjednik, 1975.

1970 ★ ciklus »Cirkulacije u prostoru«
★ nagrada za skulpturu na 5. zagrebačkom salonu
★ **Suvremena jugoslavenska skulptura**, Hayward Gallery, London, izlaže »Razvijene površine« i »Svjetlosne forme«

1971 ★ **Nove tendencije - 10 umjetnika iz Zagreba**, Mainz - Recklinghausen

1973 ★ **Tendencije 5**, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

1975 ★ na ponovljenom natječaju dobiva prvu nagradu za spomenik na Petrovoj Gori

1978 ★ radi spomenik žrtvama željezničke nesreće u Zagrebu

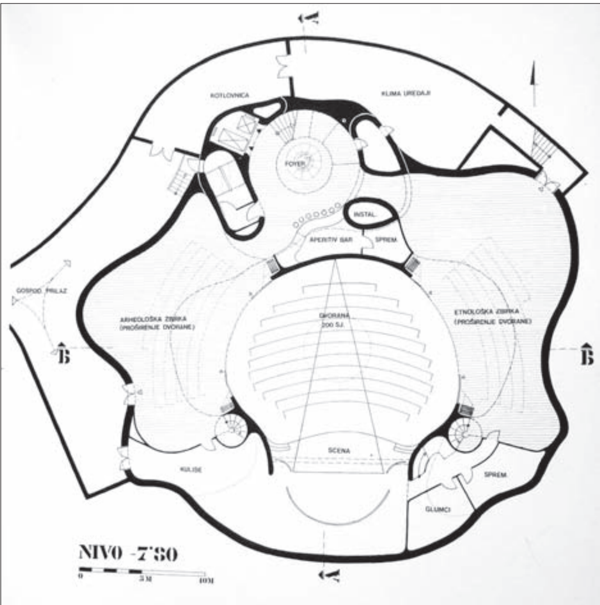
1979 ★ **Tendencije suvremene umjetnosti u Jugoslaviji**, Luxembourg - Rim

1980 ★ nagrada »Vladimir Nazor« za životno djelo

1981 ★ otvara se spomenik na Petrovoj gori [radi na njemu od 1972 godine]
★ otvara se spomen-obilježje naroda Hrvatske žrtvama u Kragujevcu
★ **Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951 – 1961**, Moderna galerija, Zagreb
★ uvršten u Oxford Companion to Twentieth Century Art

1987 ★ radi prijedloge spomenika **Titu** u Zagrebu i Zadru

1988 ★ samostalno predstavljanje u sklopu **Trećeg trijenala hrvatskog kiparstva**, Gliptoteka, Zagreb
★ postaje član JAZU



Tlocrt spomenika na Petrovoj gori



1990 ★ u Bjelovaru preimenovane ulica braće **Bakić** i škola **Milana Bakića**

1991 ★ u Bjelovaru miniran »Spomenik streljanima«, sačuvane su samo glava i šake
★ miniran spomenik streljanima »Gudovčan«
★ uklonjen »Spomenik palim borcima« ispred škole u Čazmi
★ **Tisuću godina hrvatske skulpture**, MGC, Zagreb

1992 ★ 21. veljače miniranjem uništen »Spomenik pobjedi« u Kamenskoj
★ miniran »Spomenik borcima« u Bačkovici
★ 19. prosinca **Vojin Bakić** umire u Zagrebu

--- ★ tijekom devedesetih godina u arhivima ne postoje novinski zapisi o **Bakiću**
★ spomenik u Dotrščini zapušten je i pošaran
★ na »Razlistaloj formi« u Gajevoj ulici u Zagrebu skinuta je ploča s imenom autora
★ atelier u Rokovoj 10 od autorove smrti stoji zatvoren, te u njemu u neprimjerenim uvjetima stoji nekoliko većih skulptura

1995 ★ **Konstruktivizam i kinetička umjetnost**, Dom HDLU, Zagreb

1996 ★ izložba **125. Vrhunskih dijela hrvatske umjetnosti**, Dom HDLU, Zagreb

1998 ★ izlazi monografija **Tonka Maroevića »Vojin Bakić«**, s fotografijama **Toše Dabca** i **Nenada Gattina**, izdanje Nakladnog zavoda Globus i SKD Prosvjeta

2001 ★ **EXAT 51 i Nove tendencije**, Centro Cultural de Cascais, Lisabon, organizator MSU Zagreb i Centro Cultural de Cascais

2004 ★ **Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti**, Dom HDLU, Zagreb

2005 – 06 ★ **David Maljković** u sklopu svoga rada »Scene za novo nasljeđe« izlaže makete za Petrovu goru na nizu međunarodnih izložbi: IX Istanbulskom bijenalu, muzeju Van Abbe u Eindhovenu itd.

2005 ★ devedeseta obljetnica rođenja **Vojina Bakića** nije nigdje zabilježena
★ »Autoportret«, »Torzo« i »Ležeći torzo« uključeni u stalni postav Moderne galerije, Zagreb

2006 ★ Izložba **Nove tendencije**, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, organizator MSU Zagreb i Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

2007 ★ »Bik« otkupljen 1958. postavljen na novo uređeni kolodvor u Antwerpenu
★ izložba **Nove tendencije**, Leopold-Hoeschov Muzej, Düren
★ **bit international – [Nove] tendencije**, Neue Galerie, Graz
★ na intervenciji građana očišćena skulptura **Ivana Gorana Kovačića** u parku Ribnjak [na kojoj ne nekoliko godina pisalo »Božo«]
★ Srpsko narodno vijeće i općine Topusko, Grozd i Vojnić počinju incijativu za obnovu spomenika na Petrovoj gori
★ izložba u **Galeriji Nova**



Pod rogačem, uvala Grščica, Korčula

Paralelne priče

MARTINA BAKIĆ



Postoji raskorak između toga da je Vojin Bakić ime koje postoji u knjigama, u pregledima povijest umjetnosti, a u stvarnosti briga i aktivnost ne postoji. To je nešto što je stavljeno u aseptičan medij, u neku priču, u anegdotu, nešto što je izgubilo na životnosti, na osjećaju, na direktnom kontaktu

WHW: Sjećaš li se kada si shvatila da ti je djed umjetnik?
A.M.B: Doživljavala sam to uz odrastanje, od kada znam za sebe crtam i zajedno komentiramo crteže. On te crteže skuplja, stavlja ispod stakla na svom stolu i postavlja pitanja o njima, neke vješa u kuhinji i za ručkom pričamo o njima. Sjećam se jedne primjedbe koju sam mu u toj dobi rekla: »Deda ti zna napraviti curicu, ali bez ruku. On ti njoj ruke ne zna ni nacrtati, a kamoli napraviti.« U toj sam dobi bila uvjerena da crtam puno bolje od njega! Ne sjećam se kada sam shvatila da je umjetnik, kipar – da je njegov rad uopće predmet vrednovanja.

WHW: Kakva ti je ostala u sjećanju atmosfera njegova privatnog života i umjetnosti?
A.M.B: Tek sam poslije, upoznajući sve klišeje odgoja ili društva, shvatila da kod njega postoji pomak. U njegovu je stanu jedna soba uvijek bila prazna i namijenjena gostima i druženjima. Ta je soba bila uredna, prazna, i sjećam se da sam se u njoj uvijek vozila na usisavaču ili biciklu. Druge su prostorije bile namijenjene radu. Soba u kojoj je spavao bila je tzv. djevojačka soba, ali i tamo je imao radni stol i brusio bi kraj prozora neke male stvari. Kuhinja je uvijek bila važno mjesto u kući, na zidovima su stajale intimne i njemu važne fotografije, izresci iz novina, naše fotografije, crteži, razglednice. U velikoj su se sobi radili natječaji i u njoj je uvijek po podu bilo gipsa, posvuda su bili tronošci. A četvrtu sobu se nije moglo uopće otvoriti… To je bila neka vrsta skladišta, u kojem su bile ploče lima, njegove skulpture, totalna krama.

WHW: Jednom si spomenula da se on na neki način dosta nonšalantno odnosio prema svojim radovima…
A.M.B: Poslije, kad sam krenula u srednju školu, u udžbeniku **Jadranke Damjanov** vidjela sam kamenu žensku glavu pa sam ga pitala gdje je ta ženska glava, jer je nikad nisam vidjela. »To ti je ona koja drži balkonska vrata od kuhinje«, odgovorio mi je.

WHW: Općenito se tako ponašao prema radovima?
A.M.B: Da, uvijek je vladala neka vrsta kreativnog nereda. Radove je često prerađivao, sve stvari koje su dolazile iz Ljevaonice krenuo bi ponovno brusiti, najprije samo neravnine od lijevanja, a onda bi rad prebrusio u nešto potpuno novo. Tako bi nastajao velik broj vrlo sličnih komada s malim pomakom. Sjećam se da bi me stalno ispitivao kako se meni čini koji komad, koji je bolji, koji bih ja odabrala, zašto… Uvijek smo o tome razgovarali. Kada sam već bila starija, pitala sam ga zašto ne radi izložbe, a on je rekao: »Ma pusti, čovjek mora znati kada sviralu za struk zadjenuti«, u smislu da čovjek nešto kaže i tu je točka, da nije bitno govoriti cijelo vrijeme, govoriti i ako se nema što reći. Sjećam se da nam je u bolnici rekao da ne može ni čitati ni ništa drugo, nego da bi samo volio crtati.

WHW: Jesi li ga posjećivala u atelijeru?
A.M.B: Viđali smo se subotom i nedjeljom ili u atelijeru ili, nakon što mu je umrla sestra, u njegovu stanu. On bi kuhao, mi bismo došli ranije da mu pomognemo. Divno je kuhao, vrlo precizno i posvećeno. Srednjih godina djetinjstva nalazili smo se kod njegove sestre na ručkovima. Mjesec dana prije nego što bi naši roditelji odlazili na godišnji, on bi nas djecu zajedno sa svojom sestrom vodio na more u Grščicu, gdje je bio njegov ljetni atelijer.

WHW: Kakav je bio atelijer i on kad je radio?
A.M.B: U atelijeru je bilo vrlo opušteno. U njemu je stajao niski stol, krevet, mali panjevi koje je odrezao i na kojima se sjedilo uz stol, bilo je uvijek pića za društvo, za veselje. Imao je neobične pepeljare od savinutih komada lima koje su uvijek bile prepune čikova. Na podu je bio crveni epoksi i na njemu bijeli gips po kojem sam hodala. I hrpe novina i malih komada od lima koje je savijao. Imao je običaj da od kuhinjske alufolije radi male bikove. Uvijek bi nešto petljao s tankim limovima, onda bi ih negdje odložio, na to bi poslije došle primjerice hrpe novina, pa bi se to zdrobilo…

WHW: Je li puno radio?
A.M.B: U nekim razdobljima. Sjećam se i razdoblja kada ne bi uopće radio, kada je po cijele dane čitao vesterne i krimiće, toga se sjećam najviše s mora. Na moru nije puno klesao, ali znam da je ipak radio jer bi me slao sa sandolinom po oblutke iz susjedne uvale. Uzimao je oblutke koje je more napravilo i onda bi ih dorađivao. Slao me da mu ih donesem, a onda bi se bunio: »Rekao sam ti konjsku glavu, a ne…«, a što je njemu značila konjska glava, ili žena, ili torzo, ja u to doba nisam znala…

Na Korčuli su mu stalno dolazili prijatelji, tamo nikad nismo bili sami, uvijek je bilo pet-šest ljudi na svakom ručku. Družio bi se tamo s ribarima, stalno su se radile večere i druženja, to bi tako trajalo cijelo ljeto. Znam da je i u atelijeru bilo puno druženja s prijateljima, a i u Draškovićevoj. Uglavnom, velik dio svog života je proveo družeći se s prijateljima i u tome je bio vrlo velikodušan. Toga se stvarno dobro sjećam, da tu nije bilo nikakvih ograničenja, nego dok je dobro, do





Društvo kod **Bakića** u atelieru



tada traje, i nije uopće bio problem da se ide, ne znam koliko daleko, barkom kod popova po vino.

WHW: Sjećaš se nečeg što te učio?
A.M.B: Sjećam se da mu je bilo jako bitno da mi djeca naučimo pravilno govoriti, inzistirao je na tome da je važno da ljudi precizno i pravilno govore, da ne frfljaju. Mučio nas je nekim jezičnim vježbama. Mene, sestru i brata, primjerice – jedan čep, dva čepa, tri čepa, četiri čepa, pet čepova i tako neke gluposti, samo njemu bitne.
I znam da bi se uvijek šalio: »Dođi k meni da pametno razgovaramo.« Više se ne sjećam što sam ja tada s njim pametno razgovarala, ali sjećam se te rečenice.

WHW: Jeste li pričali o umjetnosti?
A.M.B: Ne baš o umjetnosti, to nismo tako tada zvali... On je imao puno povjerenje u to da ću mu ja reći nešto iskreno. Sjećam se kad je radio na svom zadnjem spomeniku, za **Tita**, ispred »Lisinskog«. Radio je puno malih pločica, plitkih reljefa koji su se međusobno neznatno razlikovali, studija glava u gipsu. Često smo komentirali zašto je koji bolji, ispitivao bi me što mislim, i zašto to mislim. U jednom trenutku kada me već previše toga pitao, rekla sam: »Zar ti nikad ne zoveš svoje prijatelje da ih to pitaš«, a on kaže: »Pa zovem, ali svejedno mi ti reci.«

WHW: Jeste li odlazili zajedno na izložbe? Na primjer na neku izložbu gdje su bili i njegovi radovi.
A.M.B: Ne, a ni po kući nije bilo njegovih skulptura. On ih je sve držao u toj sobi s kramom. Pa neće valjda gledati vlastite skulpture! Ili bi na njima radio, ili bi bile negdje zabačene.

WHW: Kako se odnosio prema rušenju svojih spomenika?
A.M.B: Toga se baš ne sjećam, bilo je to sumorno doba. To su bile političke teme. Neki su mu prijatelji predlagali da bi se svakako trebao angažirati, da bi trebao napisati protestno pismo, a on bi rekao: »Ma pusti, dok ljudi ginu i njihove kuće stradavaju...« Znam da je sigurno bio žalostan, rekao je da su to njegova djeca. Na kraju je ponovno, u svojoj zadnjoj fazi, radio male bikove i mala ženska torza, ponovno intimističke teme malog formata. Za rođendane smo uvijek dobivali neki mali komad nakita koji bi nam napravio.

WHW: Što se točno događalo nakon njegove smrti s njegovom ostavštinom?
A.M.B: U strahu od rata tražili smo zaštitu spomenika od Ministarstva kulture, bojali smo se da bi se skulpturama nešto moglo dogoditi. Međutim, ta zaštita, osim nominalnog popisivanja, ne postoji i nikad nije zaživjela. Osim nekih pisama koja dobivamo svakih par godina i koja upućuju na naše obveze, briga u smislu skrbi o statusu, stvarnom stanju, skladištenju, korištenju – izostala je.

WHW: Je li vas itko kontaktirao s namjerom da se pobrine za restauraciju?
A.M.B: Ne, nitko nikad. Kontaktirali su nas ljudi koji su željeli kupiti radove, no s obzirom da nam je ta tema bila prebolna, povezana i sa smrću moga tate, nismo nikada ništa prodali. Nismo se mogli rastati od skulptura i nismo znali koje bi bilo pravo rješenje za zbirku.

WHW: Misliš li da je zadnjih godina Bakić zanemaren u hrvatskoj povijesti umjetnosti i u likovnom životu?
A.M.B: Briga za skulpture je izostala. Gradi se novi Muzej suvremene umjetnosti, no i s te je strane za sada izostao interes. Možda još nije došlo vrijeme za to. Možda je to i pitanje vremena u kojem je država bila u puno većim problemima i imala druge prioritete. No čini mi se da tu postoji i problem oko tema koje su se podudarale s političkim vremenom, odnosno s vezivanjem imena i djela uz neko drugo političko doba. Bio je vezan za neka druga vremena, o kojima nemamo za sada jasan i formiran stav i ne možemo jasno izdignuti i potvrditi vrijednosti neovisno o vremenu, neovisno o tadašnjim ideologijama. Onda se dogodila Kamenska, dogodilo se da su i u Bjelovaru skulpture stradale, pale su kao žrtve u ratu.

WHW: Misliš li da ta zadrška ima razloga, da je Bakić bio režimski kipar?
A.M.B: Ne, bio je zaista apolitičan. Zato što mu se dogodila privatna tragedija s četvero braće stradalih u Drugom svjetskom ratu, bio je izrazito apolitičan i mislio je da je politika opasna stvar koje se treba kloniti. Zanimala ga je isključivo umjetnost i pitanja o skulpturi, a politikom se nije želio baviti. On je dobivao državne narudžbe, ali mislim da ih je shvaćao kao temu skulpture, temu vezanu za odavanje počasti žrtvama, poginulim ljudima, za vrednovanje njihovih života. I nakon rušenja Kamenske, i nakon svega, nije bio osoba koja bi na bilo koji način bila revoltirana, ili se htjela na bilo koji način politički angažirati. Za njega je to bilo vrijeme u kojem je živio i koje je posve inkorporirao u sebe, vrijeme kozmopolitizma i vjerovanja u idealizirane slike o slobodi, jednakosti, univerzalnosti, povezanosti u svijetu, vrijeme pokreta nesvrstanih...

WHW: Općenito je tijek modernizma nakon Drugog svjetskog rata imao težnju prema univerzalnosti i ideji progresa za čovječanstvo. Jedan dio našeg interesa za Bakića je upravo njegova vizija skulpture koja nadilazi bilo kakvu partikularnost, odnosno ima tu ambiciju. Bakićev modernizam, kao i svaki modernizam, ima svoj ideološki okvir, koji nije samo naša prošlost, nego u velikoj mjeri i naša sadašnjost, a možda i budućnost.
A.M.B: Mislim da postoji kvaliteta u skulpturi koja je bezvremenska i neovisna o ideološkoj interpretaciji, a samo je pitanje vremena kada će društvo to moći i smjeti pokazati i priznati, ponovno vidjeti.

WHW: Zašto si prihvatila naš poziv da pokažemo Bakićevu ostavštinu?
A.M.B: Djelomično osjećam da je nepravedno zapostavljen i podizanje pitanja vezanih za to je ono što me zanima. Zanima me niz pitanja i niz odgovora koje će taj istup podići i zanima me kako se ta pitanja mogu iščitati i mogu li iz toga generirati neki novi procesi. Ta pitanja provociraju neke odgovore. Čini mi se da su ti odgovori bolji nego ovo stanje zaborava, odnosno stanje potisnute svijesti.

WHW: Na koja pitanja misliš?
A.M.B: Mislim da postoji raskorak između toga da je **Bakić** ime koje postoji u knjigama, u pregledima povijest umjetnosti, a u stvarnosti briga i aktivnost ne postoji. To je nešto što je stavljeno u aseptičan medij, u neku priču, u anegdotu, nešto što je izgubilo na životnosti, na osjećaju, na direktnom kontaktu. Te dvije stvarnosti bi trebale biti paralelne, a ovako jedna potpuno izostaje, a druga je na neki način fantomska.

WHW: Osjećaš li osobnu odgovornost?
A.M.B: To ne bi trebalo ostati na meni. Odgovornost za njegovo djelo nadilazi krug obitelji, nadilazi inicijative koje može pokrenuti obitelj. Da smo mi to tretirali drugačije, u smislu komercijalizacije, onda bi ti radovi, primjerice bikovi, postali suveniri. Time bi možda dobili drugačiju sliku, ali mi nismo mislili da je to adekvatan način.

WHW: Što bi bilo idealno i potrebno da se dogodi, iz tvoje perspektive?
A.M.B: Iskreno, ne znam. Ovo je naš napor da se nešto pokrene, da se na neki način reflektira situacija te ostavštine. Zbirka postoji, ali je nevidljiva. Moja je želja da je se učini vidljivom i da nakon toga saznamo koje su reakcije. Biti ću zadovoljna sa svime jer mi se čini da je ovo jedan mali eksperiment.

WHW: Time što ćemo ostaviti galeriju zatvorenom skulpture smo učinili poluvidljivima. Što misliš o tome?
A.M.B: Meni se čina da su prisutne, vidljive djelomično, a da se to na neki način podudara sa stanjem u kojem one danas žive u stvarnosti. Način pokazivanja televizijskih priloga, novinskih isječaka i tekstova u kojem ti isti radovi imaju posve drugačiju poziciju je tome kontrast. Trebalo bi zadržati neku laganu dozu iritacije, odnosno izazvati iritaciju time da nečemu ne možete pristupiti, iako biste to željeli. ★

Osjećam da je on nepravedno zapostavljen i podizanje pitanja vezanih za to je ono što me zanima. Kako se ta pitanja mogu iščitati i mogu li iz toga generirati neki novi procesi? Ta pitanja provociraju neke odgovore. Čini mi se da su ti odgovori bolji nego ovo stanje zaborava, odnosno stanje potisnute svijesti

Odgovornost za njegovo djelo nadilazi krug obitelji, nadilazi inicijative koje može pokrenuti obitelj. Da smo mi to tretirali drugačije, u smislu komercijalizacije, onda bi ti radovi, primjerice bikovi, postali suveniri. Time bi možda dobili drugačiju sliku, ali mi nismo mislili da je to adekvatan način

SNJEŠKA knežević

WHW: Pisali ste tekst za knjigu »Projekt spomenika na Petrovoj gori«. Kako je došlo do te publikacije? Zanimljivo je da ste pisali o projektu, koja je vaša ocjena dovršene verzije tog spomenika?
SNJEŠKA KNEŽEVIĆ: Publikacija je objavljena u biblioteci »Acta architectonica« Zavoda za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu, i to u seriji »Projekti i realizacije« namijenjenoj predstavljanju znanstvenih, »kreativnih i studijskih radova« nastavnika fakulteta, kako se navodi u impresumu svih izdanja. Zavod je kontinuirano sudjelovao u radu na projektu, od natječajne do izvedbene faze i okupio niz specijalista, od arhitekata do statičara, urbanista i vrtnih arhitekata, članova zavoda i vanjskih suradnika. Bio je to velik, kompliciran projekt koji se mogao realizirati samo suradnjom više struka. Arhitektonski projekt bio je naposljetku povjeren arhitektu **Berislavu Šerbetiću**. Koliko se sjećam, bilo je više poticaja da se uhvatim pisanja, ponajprije tadašnjeg predstojnika zavoda, profesora **Berislava Radimira**, pa profesora **Aleksandra Dragomanovića**, napokon samog **Šerbetića**. Koncepcijski biblioteka je od početka zamišljena tako da predstavlja projekte i realizacije, a kako je bilo izvjesno da će realizacija potrajati, uredništvo je smatralo da dovršeni projekt ima smisla prikazati. U nekoliko sam navrata s arhitektom **Šerbetićem** i samim **Bakićem** posjetila Petrovu goru i golemo gradilište i tek tada uočila problem odnosa samog spomenika i tzv. prijamnog trga, odnosno utilitarnih objekata, također tvrdoću aksijalne kompozicije cjeline, na koju su neki upozorili. No ja sam svoju zadaću gledala kao tumačenje, a ne kritiku projekta, napose simbolike koju je arhitekt tako izrazio. Vjerojatno je moje neiskustvo razlogom što me realizacija osupnula; model nije izazivao dvojbe. Napokon, projekt nije realiziran u potpunosti. Interijer je ostao nedovršenim, isto tako velika dvorana u podzemnoj etaži što je onemogućilo da zaživi niz funkcija namijenjenih spomeniku. Između projekta i realizacije uvijek postoje razlike.

WHW: Kakva je u ono vrijeme bila recepcija spomenika na Petrovoj gori?
S.K: Nemam potpuni uvid u recepciju spomenika. No mogu reći da su reakcije bile različite. Neupitno je bilo da je posrijedi najveća i najsloženija memorijalna sredina koja je ikada zamišljena u nas, a spomenik njegova simbolična dominanta. Još 1961. institucionalno je započela zaštita, istraživanje i obilježavanja memorijala Petrove gore, 1964. rekonstruirana je centralna partizanska bolnica, 1969. profesor Arhitektonskog fakulteta **Ante Marinović Uzelac** izradio je generalni prostorni plan Petrove Gore, a 1970. raspisan je opći natječaj za idejno rješenje spomenika na kojem je **Bakić** dobio drugu nagradu, dok je prvu dobio arhitekt **Igor Toš**. Potom je 1974. raspisan dopunski natječaj na kojem je **Bakić** dobio prvu nagradu. Godine 1979. izrađeno je idejno rješenje muzeja revolucije koji je zamišljen unutar spomenika, što je neposredno utjecalo na arhitektonsko rješenje objekta. Spominjem te najvažnije etape zato što su sve te ideje i odluke sudjelovale u određenju koncepcije spomenika, a svi su ih autori, u prvom redu **Bakić**, respektirali i nastojali uobličiti. Drugim riječima, bio je to proces u kojem je nastajala zamisao kompleksne memorijalne sredine koja je obuhvaćala velik prostor i više objekata. Bojim se da su u osvrtima na sam spomenik neki kritičari izgubili iz vida cjelinu. Možda je tada najglasniji bio **Vladimir Maleković** koji je pisao o neumjesnom gigantizmu, »faraonskoj« mjeri i patetičnosti spomenika. Svakako, spomenik i čitav memorijal Petrove gore nisu bili predmetom obuhvatne analize i interpretacije.

WHW: U novije vrijeme Bakićev spomenički opus najčešće se čita kao čista formalna vrijednost, odnosno interpretira kao lišen ideološkog sadržaja, tj. kao navodno - za razliku od socrealizma - iznad ideologije. Mislimo da je njegova [spomenička] plastika imala izrazito jaki ideološki naboj modernističkog i progresivnog predznaka, koji ne mora nužno biti dogmatski i formalno određen.

Iritantni simboli srušenih vrijednosti

Budući da ste Bakića osobno poznavali dugi niz godina, možete li nam reći o nešto o njegovom odnosu prema ideološkom sadržaju njegovih spomenika?
S.K: Recentne interpretacije ponajviše govore o njihovim autorima i vremenu. Nameće se dojam da se **Bakića** time želi »spasiti« od negativnih valorizacija koje ponajprije potječu iz političkih obrata, što **Bakiću** kao umjetniku i inovatoru uopće nije potrebno. Naravno, **Bakićevi** spomenici imaju snažan i konkretan ideološki naboj, no on ga je interpretirao tako da mu je, napose u kasnijim, apstraktnim spomenicima pridao univerzalni značaj simbola pobjede, slobode, uzleta... primjerice kao u spomenika u Kamenskoj ili na Petrovoj gori.

U poratnom razdoblju u svim su se evropskim zemljama podizali memorijali i uređivala spomen-područja, zašto to ne bi bilo primjereno socijalističkim društvima? Kad **Matko Meštrović** govori da bi oni trebali biti uključeni u svakodnevni život, po svoj prilici misli na spomen-parkove koji uz memorijalnu sadrže i društvenu funkciju kao poprišta susreta, boravka, okupljanja, zbivanja...

Već površan pregled memorijalnih sredina, ne samo u Evropi nego i drugdje, primjerice u Izraelu, upućuje na različitost i raspon rješenja. No svi se ti koncepti zasnivaju na singularnoj povijesti mjesta i zbivanja, upozoravaju na nešto što je jedinstveno i na što treba podsjećati. Petrova gora bila je poprište borbe i otpora, zajedništva i solidarnosti, života i smrti, bezbroj individualnih tragedija ugrađenih u konačnu pobjedu nad fašizmom. Sve te slojeve nastojalo se predstaviti ukupnim konceptom memorijalne sredine, a **Bakićev** spomenik samo je njen dio. No kad je riječ o »funkciji«, eminentnu važnost ima memorijalna funkcija: Petrova gora zamišljena je kao jedno od središta kulta sjećanja, kojem je sve podređeno. I ne samo kao mjesto ritualnih pohoda, povremenih ili redovitih okupljanja, nego i muzeološke prezentacije povijesti Petrove gore, znanstvenih skupova, informacije i komunikacije. Potonje nažalost nije dobilo šansu realizacije.

WHW: Mislite li da je Petrova gora manje uspjeli spomenik? Tu

Bakićevi spomenici imaju snažan i konkretan ideološki naboj, no on ga je interpretirao tako da mu je, napose u kasnijim, apstraktnim spomenicima pridao univerzalni značaj simbola pobjede, slobode, uzleta... primjerice kao u spomenika u Kamenskoj ili na Petrovoj gori. U poratnom razdoblju u svim su se europskim zemljama podizali memorijali i uređivala spomen-područja, zašto to ne bi bilo primjereno socijalističkim društvima?



»Ivan Goran Kovačić« u parku Ribnjak, Zagreb, postavljen 1964. fotografija: **Tošo Dabac**

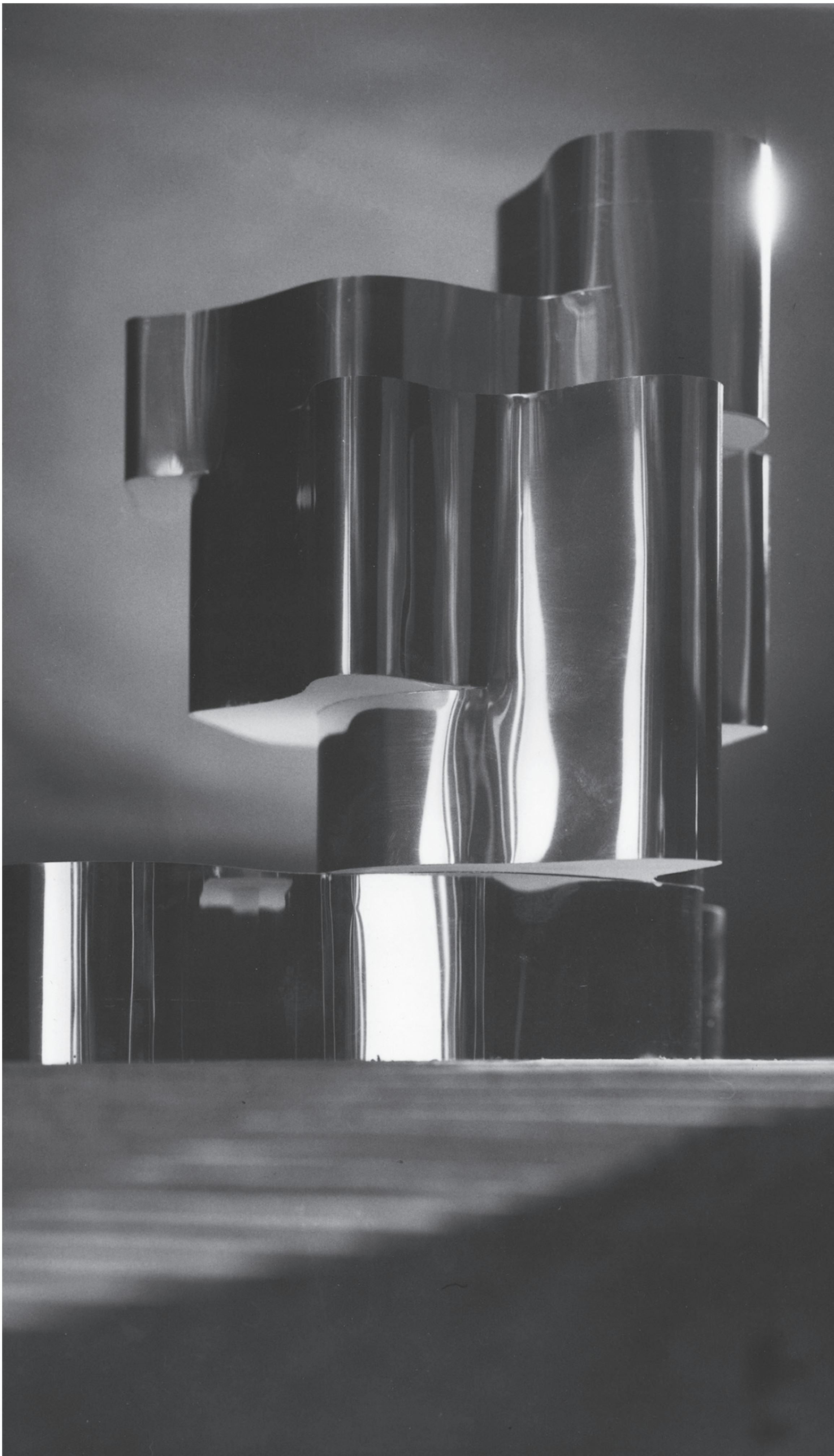
Taj korpus spomenika može se podvesti pod Rieglov pojam »neželjene baštine«: razvlašteni su, osuli se i čak nestali oni koji su ih podizali, poštovali i kultivirali, a oni su sami ostali iritantnim simbolima srušenih vrijednosti. No ta baština svjedoči o povijesti, a u skladu sa sadašnjim, univerzalno prihvaćenim normama zaštite kulturne baštine treba je očuvati upravo kao povijesno svjedočanstvo

tezu iznose neki autori - Maroević, Maković... Smatrate li da takve interpretacije inzistiraju na čistom estetskom elementu spomenika, a zanemaruje se funkcionalni element o kojem vi pišete u analizi projekta Petrove gore?
S.K: Ako ispravno razumijem to na što ciljaju kritičari koje spominjete, pretpostavljam da ih, kao uostalom i mene muči to što su u tom slučaju probijene granice žanra. Nesumnjivo je riječ o hibridu, zato što je spomeniku uz memorijalnu/simboličku funkciju namijenjena i utilitarna funkcija [muzej, velika kongresna dvorana]. Postavlja se pitanje je li to još uopće skulptura ili je posrijedi arhitektura? No nakon **Gerryja** [Bilbao!] odgovor bio morao biti lakši. Ne mislim da ni **Maroević** ni **Maković** svode svoje interpretacije na puko estetsku dimenziju. No nisam nikada ni s jednim ni s drugim razgovarala o tome, to su samo pretpostavke. Estetska vrijednost za mene nije upitna. Podsjetila bih da je i **Jagoda Buić**, u drugom mediju, u svojim memorijalnim instalacijama devedesetih godina također dodirnula granice žanra. Bilo svjesna toga, bilo intuitivno, ona se vratila propitivanju polazišta i štoviše okrenula maloj dimenziji, krhkom materijalu i drukčijim iskazima. To je vitalni i kreativni poriv. **Bakić** je pokušavao nešto slično, ali mu sudbina nije dala vremena.

WHW: Zašto je po vašem mišljenju Bakić imao zadnju izložbu u Zagrebu 1964, zadnju samostalnu izložbu uopće u Bjelovaru 1967. Mislite li da je bio opsjednut spomenicima? Iz današnje perspektive Bakićev naglašeni rad na spomenicima i gotovo potpuno odustajanje od izlagačke prakse mogu se činiti bliskim izvangalerijskim aktivističkim/socijalnim praksama i radu/djelovanju umjetnika koji doživljavaju bijelu kocku galerije kao irelevantnu.
S.K: **Bakić** nije nipošto bio »opsjednut« spomenicima, što pokazuje njegov ukupni rad, a napose postojano eksperimentiranje otkako se okrenuo od figuracije. Upravo je to bio za njega najvažniji sadržaj. Spomenicima se bavio zato što je kao umjetnik koji se svojim pristupom afirmirao na području memorijalne plastike neprestano dobivao poticaje ili narudžbe. I spomenička problematika navodila ga je na propitivanja i eksperimentiranja u kojima je koristio sve spoznaje. To su bili paralelni tokovi njegova rada, a nesumnjivo je između njih postojala osmoza. Bio je trajno obuzet radom i nije imao vremena baviti se prezentacijom svojih rezultata. Iako o tome nikada nije govorio, pretpostavljam da je to očekivao od drugih, svojih suputnika, kritičara i teoretičara. Nije ignorirao važnost izložaba kao javnih nastupa ni doživljavao galeriju kao »bijelu kocku« i nešto što bi mu bilo ravnodušno. Uza svu komunikativnost i društvenost **Bakić** je bio introvertiran, diskretan i skrupulozan; fina i osjetljiva osoba. Kad se govorilo o njemu i njegovoj umjetnosti, on je uvijek pažljivo slušao, gotovo začuđeno, i nije se izražavao o tome.

WHW: Može li se u tome vidjeti i neki utjecaj ideja iz kruga oko Novih tendencija? Kakav je bio njegov odnos prema umjetničkoj ideologiji Novih tendencija?
S.K: Pitanje »utjecaja« izuzetno je delikatno, a sudovi ovise o stajalištu povjesničara ili kritičara. **Bakić** je bio intimno i tijesno vezan uz Galeriju suvremene umjetnosti i **Božu Beka**, koji je bio motor svih procesa vezanih uz avangardni krug oko galerije. Rekla bih da je bio uvučen u taj krug, a zacijelo je pažljivo promatrao što se zbiva i predstavlja. Sve se događalo u doba njegova obrata i okreta prema apstrakciji. Nije teoretizirao, ali se sjećam njegovih lucidnih zapažanja. Bilo je to virulentno doba. Mnogi su ga smatrali jednim od protagonista, što se iz vremenskog odmaka i može prihvatiti. Svakako je sudjelovao i u tome i dao individualni doprinos.

WHW: Pisali ste u vašoj knjizi »Zagreb u središtu« o odnosu u memorijalnoj plastici u izmijenjenom ideološkom i političkom kontekstu. U ranijem razgovoru spomenuli ste Rieglov termin "neželjene baštine", možete nam reći više o tome u kontekstu 90-ih te u odnosu prema spomenicima NOB-a? Zašto su po vašem mišljenju rušeni Bakićevi spomenici?
S.K: Sudjelovala sam 1993. u prvom europskom savjetovanju o sudbini spomenika komunističke ere u Berlinu koje su organizirali njemački nacionalni komitet ICOMOS-a i Institut za odnose s inozemstvom iz Stuttgarta. Povod je bio ikonoklastički val u istočnoeuropskim zemljama nakon pada Berlinskog zida. Između mog izlaganja o situaciji u Hrvatskoj do redakcije teksta za zbornik savjetovanja intenzivno su padali spomenici narodnooslobodilačke borbe tako da sam u post scriptumu uime istine bila prisiljena navesti impresivnu količinu uništenoga. I mi smo se pridružili ikonoklastičkom bijesu. Na savjetovanju se analiziralo razloge i posljedice: ikonoklazam uvijek prati političke i ideološke obrate i cilj mu je zatiranje ideoloških simbola oborenog poretka. Taj korpus spomenika može se podvesti pod **Rieglov** pojam »neželjene baštine«: razvlašteni su, osuli se i čak nestali oni koji su ih podizali, poštovali i kultivirali, a oni su sami ostali iritantnim simbolima srušenih vrijednosti. No ta baština svjedoči o povijesti, a u skladu sa sadašnjim, univerzalno prihvaćenim normama zaštite kulturne baštine treba je očuvati upravo kao povijesno svjedočanstvo. U njihovoj obrani posegnulo se za još jednom **Rieglovom** kategorijom: starosti, kao posljednjim argumentom. S vremenom će se ugasiti njihove poruke, a oni će ostati kao forme i znamenja. To je osobito opravdano kad je riječ o umjetničkim i estetskim vrijednostima kakvih ipak ima dosta. To su bile preporuke i sugestije skupa, potvrđene tada recentnim raspravama u Berlinu i istočnom dijelu Njemačke. Jasno je zašto su se rušili spomenici narodnooslobodilačke borbe, ali naša je »specijalnost« bila to što su se uništavali memorijalni spomenici, koji su u Evropi uglavnom ostali pošteđeni uime pijeteta prema žrtvama. Ne znam odgovoriti zašto su **Bakićevi** spomenici uništavani jedan po jedan. Možda zato što su bili naglašeno reprezentativni, možda i zato što je **Bakić** Srbin. A to je potpuno apsurdno jer se **Bakić** uvijek osjećao i ponašao kao čovjek svijeta i svoj kozmopolitizam uzdizao iznad svih drugih određenja.



Model za Spomenik na Petrovoj gori
fotografija: **Nenad Gattin**

WHW: Je li vam poznato kako je Bakić reagirao na rušenja spomenika?
S.K: Naizgled stoički, ali ne vjerujem da nije bio tužan. Nije mnogo komentirao. Uglavnom je šutio.

WHW: Mislite li da postoje realne šanse da se ikoji od Bakićevih spomenika obnovi?
S.K: Postoji, i to spomenika »Bjelovarac« ili »Poziv na ustanak«. Bakić ga je darovao svom rodnom gradu Bjelovaru i spomen na četvoricu svoje braće, koji su kao antifašistički borci ubijeni u doba Nezavisne Države Hrvatske i ustaške strahovlade. Postavljen je 1947. godine na središnjem trgu, a kasnije je premješten na Spomen-groblje strijeljanim revolucionarima i žrtvama fašističkog terora 1914–1945. na Vojniću, gdje je do 1991. bio duhovni fokus najljepšega bjelovarskog parka. Te je godine srušen, a onda su redom padali: spomenik Gudovačan pred strijeljanjem u Memorijalnom parku Gudovac kraj Bjelovara, Spomenik bilogorskim partizanima u Bačkovici kraj Bjelovara, Spomenik pobjede u Kamenskoj, Spomenik palim borcima u Čazmi i Spomen-obilježje u memorijalnom parku Dotrščina u Zagrebu. Iz velikog **Bakićeva** opusa javnih spomenika posvećenih žrtvama fašizma i pobjedi antifašističke borbe u Hrvatskoj nestali su ključni spomenici, umjetnička dostignuća poratnog kiparstva. Inicijativu za obnovu Bjelovarca poveo je **Bakićev** prijatelj **Dušan Matić**, apel je potpisalo stotinjak osoba iz javnoga, kulturnog, pa i političkog života, ideja je dobila potporu Ministarstva kulture i Grada Bjelovara, a rekonstrukcija spomenika povjerena je Hrvatskom restauratorskom zavodu. Budu li uskoro doznačena odobrena sredstva ministarstva, može se očekivati da će u dogledno vrijeme spomenik biti postavljen u Bjelovaru. Što se tiče Petrove gore, tu nema mjesta bilo kakvim očekivanjima. Memorijalni park je zapušten, spomenik opustošen, gotovo uništen: eklatantni primjer »neželjene baštine«. Tko bi trebao biti nositelj obnove toga velikog memorijalnog područja, koji bi ga sadržaji trebali nositi, tko bi to financirao i napokon, koga zanima njegova poruka, kome je upućena? Prioritet imaju nova memorijalna područja, s drukčijim porukama i značenjem, a da se ne govori o novim arenama i zabavištima.

WHW: Što mislite o današnjoj poziciji Bakića u hrvatskoj povijesti umjetnosti?
S.K: Pozicija je utvrđena i nije upitna. No to pitanje treba uputiti mjerodavnijim stručnjacima.

WHW: Mislite li da je u zadnja dva desetljeća došlo do retardacije spomeničke plastike u Hrvatskoj?
S.K: Imate pravo. Može se govoriti o poplavi spomenika jednoznačno ideološke poruke i zahtjeva na koje umjetnici teško mogu odgovoriti. Gotovo o revivalu socrealizma, neosocrealizmu ili »nacrealizmu«. Za gigantizam, patetičnost, kič odgovorni su podjednako političari kao i oni koji im se odazivaju, oni koje određen tip političara izabire. Tek je nekoliko umjetnika, kipara i arhitekata, uspjelo izboriti/afirmirati kvalitetu i vlastitost.

WHW: Dragocjene bi nam bile i vaše uspomene iz osobnog kontakta s Bakićem. Kako ste se upoznali, možete li nam reći nešto o njemu kao čovjeku i umjetniku?
S.K: **Bakić** je bio jedan od najboljih i najstarijih prijatelja mog supruga **Milana Preloga**. Tako sam ga upoznala i pratila. Ni jednog ni drugog odavno nema. Postoje uspomene, ali i one se u svijesti transformiraju. Evokacija je uvijek rizičan posao: često ispliva nebitno, a važno izmiče. A napokon, kako kaže **Umberto Eco**, ostaje samo ime. Škrto obilježje, oznaka nečega što je bila punoća. Ugašeni sjaj, sjena. ★

Uza svu komunikativnost i društvenost Bakić je bio introvertiran, diskretan i skrupulozan; fina i osjetljiva osoba. Kad se govorilo o njemu i njegovoj umjetnosti, on je uvijek pažljivo slušao, gotovo začuđeno, i nije se izražavao o tome

MARIJA gattin

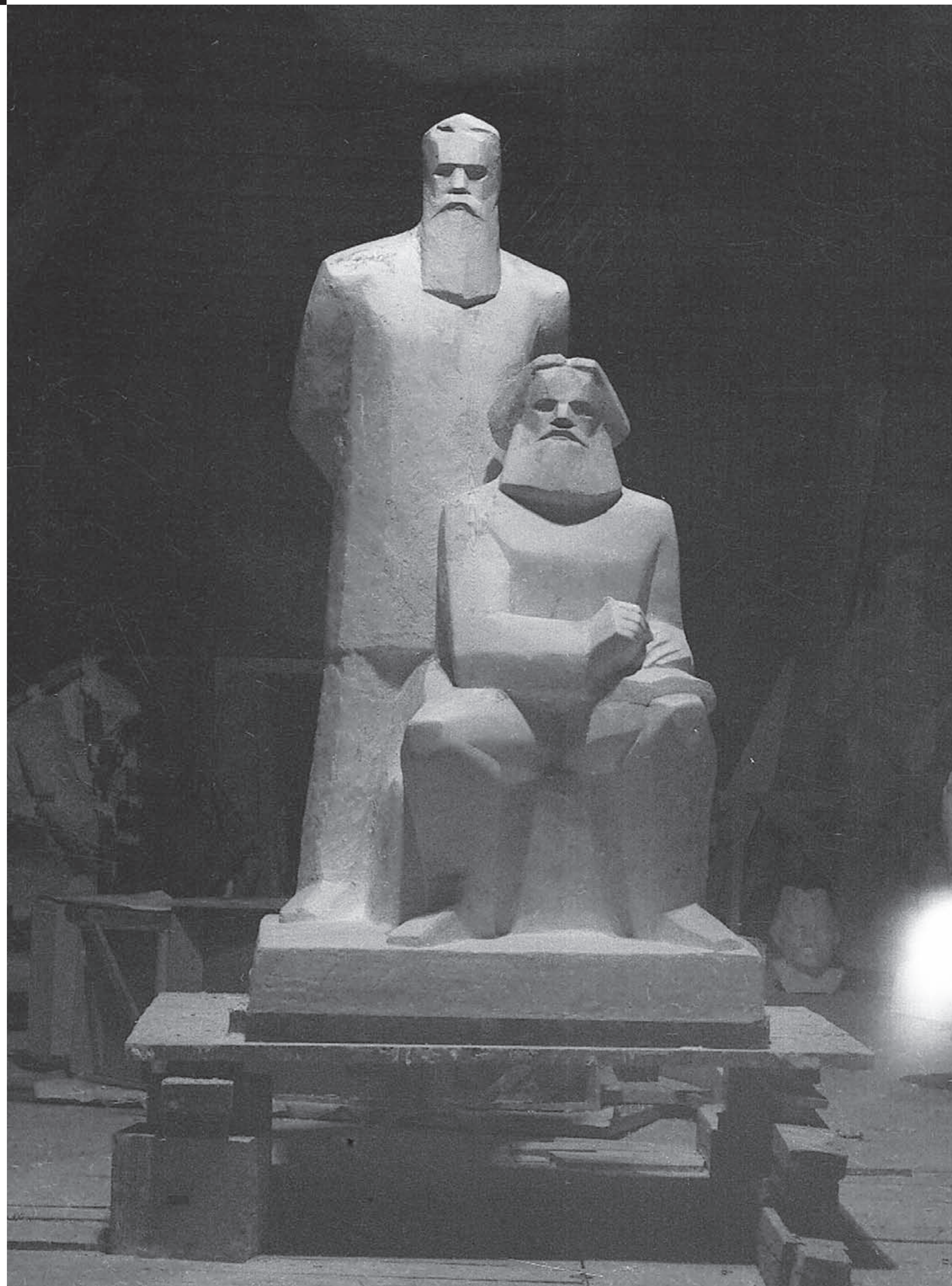
Nakon velike obiteljske tragedije, općenito velikih žrtava Drugog svjetskog rata, vjerovao je da može postojati sistem, da može postojati nešto u ime čega se to više neće ponoviti i gdje bi se ideal mogao ostvariti. To je Vojina priča

Vjera u ideal

WHW: Možemo početi od vašega osobnog kontakta s Bakićem, kako ste se upoznali, kako ste počeli surađivati?
MARIJA GATTIN: S **Vojom Bakićem** vežu me familijarna prijateljstva, mi smo u rodu, ali ne u krvnom srodstvu, već smo povezani udajama, ženidbama i prijateljevanjem tijekom više generacija. Vojo je barba **Vojo** od mog djetinjstva. Vrlo je brzo prestao biti barba jer je bio izrazito »čovjek bez godina«, družio se sa starijima, sa svojom generacijom, mlađima. Vrlo je brzo postao **Vojčili**, kako su ga u obitelji zvali od milja.

WHW: Radili ste za SCCA temeljnu dokumentaciju Vojina Bakića, a tada je i po prvi put sistematiziran njegov rad i arhivski materijal.
M.G: Da, ali ja sam već i prije toga radila na njegovoj dokumentaciji, početkom 1984. Tada je napokon dogovoreno da se radi monografija kakvu je zaslužio. **Milan Prelog** je trebao pisati tekst, **Ivan Picelj** je trebao raditi dizajn, a do sedamdesetih godina preuzele bi se fotografije **Toše Dabca**, dakle do njegove smrti. **Dabac** ga je pratio cijeli život, prijateljevali su i snimao mu je sukcesivno skulpture i rad u atelijeru. Nakon **Tošine** smrti priključio se **Nenad Gattin**, moj pokojni suprug, koji je također bio **Vojin** veliki prijatelj, koji je nastavio snimanje njegovog rada. Malo po malo događala se jedna tragedija za drugom. Najprije je umro **Nenad**, onda je umro **Prelog**. Vojo je tada zamolio **Tonka Maroevića** da piše tekst, što je on oduševljeno prihvatio. Sve se odužilo, mijenjali su se izdavači i knjiga je izašla tek 1998. Kada sam 1984. počela raditi na dokumentaciji, krenulo je istraživanje vrlo rasute dokumentacije jer je **Vojo Bakić** bio od onih ljudi koji o sebi apsolutno ništa nemaju. Na prvom dogovorenom, kao poslovnom sastanku, za koji je svečano obećao da će pripremiti materijale, dočekao me doslovno s jednim jedinim člankom **Grge Gamulina** iz 1954.

WHW: A kakav je bio njegov odnos prema skulpturama? Naime, za dosta se skulptura do temeljne dokumentacije i rada na monografiji nije točno znalo gdje se nalaze.
M.G: Kada ih je jednom napravio, **Vojo** je vrlo malo brige poklanjao svojim radovima. Njihov daljnji put slabo ga je zanimao. Rekonstruirali smo **Bakićev** opus doslovno iz fotografija **Toše Dapca**. Naravno, dokumentacija o skulpturama koje se nalaze u kolekcijama ili privatnim zbirkama nije bila problem, jer je najčešće riječ o **Vojinim** prijateljima kojima ih je poklanjao. Međutim, pronalaženje svih drugih podataka bio je velik problem. Tu je bilo dosta istraživačkog, »Sherlock Holmes« posla.



Skica za spomenik **Marxu** i **Engelsu**, 1953.
fotografija: **Tošo Dabac**

WHW: To se na neki način nadovezuje i na činjenicu da je imao i relativno slab, pogotovo kasnije, interes za izlaganje. Zadnju samostalnu izložbu imao je u Zagrebu 1964. i nakon toga u Bjelovaru 1966. Zašto je to tako, kakav je bio njegov stav o izlaganju?
M.G: Na to pitanje nikad nismo dobili konkretan odgovor bez obzira što se to **Voju** vrlo često privatno pitalo. **Vojo** je cijelo vrijeme vrlo predano radio, to nije upitno. Radi se o silnoj produkciji, ali njega kao umjetnika i kipara nije baš puno motiviralo raditi na promociji vlastitog rada.

WHW: Kako općenito vidite Bakićev utjecaj na razvoj skulpture na području bivše Jugoslavije, od pedesetih naovamo?
M.G: Njegovo je mjesto apsolutno nezaobilazno jer je za ono što se događalo ranih pedesetih godina - odmak od akademizma i socrealizma - **Vojo** kao kipar jednako zaslužan kao što su recimo i svi **exatovci**. Baš oko narudžbe za spomenik **Marxu** i **Engelsu** u Beogradu dogodio se veliki lom sa socrealističkom dogmom. Spomenik nije izveden do kraja, pitanje je da li bi ikad i bio. Dogodio se famozni požar atelijera 1956. kada je nestalo zapravo sve što je **Vojo** do tada i napravio. Članovi žirija **Vidmar**, **Krleža** i **Bogdanović** i sami su kao stvaraoci imali specifičnu poziciju u odnosu na dogmu. U likovnosti se nisu previše snalazili, ali su zapravo zagovarali najtvrđi socrealizam. Čuveni tekst **Milana Preloga** iz 1953. objavljen u »Pogledima« velika je obrana **Bakića** i prvi veliki tekst o njemu kao umjetniku. To je i vrlo značajan tekst koji se suprotstavlja dogmama socrealizma. Naime, radilo se o velikoj narudžbi za ličnosti koje predstavljaju suštinu jedne dogme, za glavni trg glavnoga grada te iste ideologije. Kada se za to dobio prijedlog koji je uključivao odmak od socrealističkih traženja, to je izazvalo vrlo opasnu situaciju.

WHW: Kada današnjim očima pogledamo taj prijedlog spomenika Marxu i Engelsu, on se ni po čemu ne čini ekscesan. Kako to da skandal tih razmjera nije izazvao, primjerice, istup Exata 51 kada su čitali svoj čuveni manifest na sjednici ULUPUH-a 1951?
M.G: Kod narudžbi koje glorificiraju ili koje predstavljaju ideologiju i najmanji pomak puno je opasniji nego što je radikalna apstrakcija unutar jedne građanske slike ili građanske skulpture. Što se tiče **Exatova** manifesta, to je događaj na koji je vlast mogla reagirati, ali isto tako i žmiriti na jedno oko, zapravo nije ju se to previše ni ticalo. Istovremeno kad je **Voji** izgorio atelijer, a tada su skulpture **Marxa** i **Engelsa** još uvijek predstavljale veliki problem, **Vojo** je izabran kao jedan od predstavnika Jugoslavije na Venecijanskom bijenalu. Dakle, vlasti je išlo u prilog internacionalno predstavljanje istih tih umjetnika apstraktne forme. Paradoks je da je **Vojo** istovremeno bio izabran za predstavnika Jugoslavije na Bijenalu, zastupajući na taj način jednu slobodnu državu sa slobodnim umjetničkim izražavanjem, dok se inovativni izričaj nije tako lako prihvaćao u području spomeničke plastike.

WHW: Možemo li reći da se to i danas na neki način može primijeniti na stanje skulpture, tj. ▶

javne spomeničke plastike u Hrvatskoj?
M.G: Nije, to su druga vremena. Mogle bi se povlačiti neke druge paralele, ali mislim ne više u izrazu unutar tradicionalnog medija, spomenika. Malo ih tko radi i ne lome se oko toga koplja, već se oko toga lomi novac. To je sasvim druga priča.

WHW: Kakva vam se čini da je bila međunarodna recepcija Bakićeva rada?
M.G: Ona apsolutno postoji. Međutim do nje dolazi krajem pedesetih, početkom šezdesetih godina, kada je u Zagrebu već slomljen taj obruč, barem u uskim krugovima. Cijela priča vrtila se oko istih intelektualaca: **Rade Putara**, **Bože Beka**, osnivanja Galerije suvremene umjetnosti. Sve su to velike bitke koje su stvarno izvojevane. I to s internacionalnim programom, koji je bio na najvišoj mogućoj svjetskoj razini, znamo kako su Tendencije bile koncipirane, tko je sve sudjelovao na njima. Tu se krug širio. Recepcija **Bakića**, **Srneca**, **Picelja** s njihovim zajedničkim izlaganjima kod **Denise René** u Parizu ili u Drain galeriji u Londonu doprinosila je i najavila val velikog priznanja hrvatskih i jugoslavenskih umjetnika, također i od izlagača, kustosa i teoretičara koji su sudjelovali u stvaranju pokreta Novih tendencija.

WHW: Kako vidite općenito Bakićevu poziciju na lokalnoj sceni i njegovu bliskost s članovima grupe Exat 51 i s Novim tendencijama?
M.G: On je s njima prijateljevao, no nije pripadao čvrstoj jezgri **Exata 51**. Međutim, svi oni su također izlagali i nastavili svoj istraživački put i unutar Novih tendencija. To je jedan krug bez prekida i naravno da se stvari miješaju. Mene je uvijek fasciniralo koliko je taj kulturni krug zapravo bio mali. Jer **Radoslav Putar**, koji je istovremeno i jedan od organizatora i veliki poznavalac te programirane, konstruktivističke, kasnije kompjutorske umjetnosti Tendencija, također je istovremeno u krugu potpuno različite protokonceptualne grupe kao što je **Gorgona**. A to je također slučaj i s **Matkom Meštrovićem**. **Mića Bašićević** je također član **Gorgone**, ali istovremeno je veliki poznavalac, kako je on to nazivao, *mašinoradne* i *rukoradne* umjetničke proizvodnje...

Njihovi su interesi bili raznovrsni, ali ujedinjavala ih je silna znatiželja, otvorenost i nedogmatizam u bilo kojem pogledu. Nisu jedan drugome onemogućavali način izražaja.

WHW: Ranije ste govorili da u kontekstu Bakićevih Novih tendencija u njegovom čitavom opusu ipak prvenstveno vidite gotovo klasičnog kipara, da iz te vizure gledate na njegov rad.
M.G: Da, i kad kažem kipar, stvarno to mislim u najtradicionalnijem smislu oblikovanja. **Vojo** je s jednom maxbilovskom, arpovskom linijom kretao prema apstrakciji volumena, odnosno reduciranju. Kod njega je ono što izgleda najapstraktnija forma uvijek ostalo u jednoj, uvjetno rečeno, organskoj skulpturi. Čak i u onim svjetlonosnim formama u kojima se odražavaju čitavi svjetovi. **Bakić**, kao i **Kristl** i **Srnec**, a za razliku od pokreta tendencijaša, nije bio umjetnik koji se bavio programiranom umjetnošću. Pri tome ne mislim samo na upotrebu kompjutora.

WHW: Iako je Bakić vrlo intenzivno istraživao mogućnosti skulptoralnih formi, iz današnje se perspektive čini da svojim zrelim rješenjima izlazi iz klasične definicije kipara kada svoje spomenike promišlja kao objekte koji imaju ne samo simboličku, već i socijalnu funkciju u prostoru i u samoj okolini. On govori o želji za uspostavom snažne interakcije s okolinom, prostorom, arhitekturom. Prostor ne shvaća kao apstraktnu kategoriju, već kao socijalnu kategoriju.
M.G: Ne bih dijelila kipara koji je u bijeloj kocki od onoga koji nije. **Bakić** je uvijek bio kipar, čak i u narudžbama s temom on ostaje kipar. Što se tiče interakcija i utjecaja arhitekture, one se događaju tek s Petrovom gorom. To je zapravo sjajna arhitektura. Danas imamo Bilbao kao takav spoj skulpture i arhitekture. Tada, to su još osamdesete godine, pitala sam se zašto se to ne nalazi u gradu. Ali pitanje same utilitarne funkcije kompleksa na vrhu Petrove gore bio je svojevrsni nonsens. To je jedna veličanstvena disfunkcionalna sedmerokatnica.

Prvi put sam je vidjela dok je bila još betonski kostur, potom kada se počela uređivati okolina i postavljati oplata. Jednom prilikom kada smo bili na Petrovoj gori, **Vojo** je **Nenada** i mene odveo da vidimo sjajan, »nevidljivi« spomenik. Nalazio se na mjestu gdje je bila bolnica, gdje su ljudi spontano urezivali imena po drveću, a kako je kora rasla i širila se tek su poneka imena još bila čitljiva. Ljudi su osamdesetih ostavljali crvene karanfile i cvijeće po korama drveća. **Vojo** je tamo često odlazilo. Tu je bilo mjesto o kojem je govorio kao o spomeniku.

WHW: Kako spomenik u Kamenskoj ocjenjujete kao spomeničko i skulptoralno rješenje?
M.G: Kamenska je golema snažna skulptura na otvorenom. Njena najveća vrijednost je upravo to. O kompleksu na Petrovoj gori **Milan Prelog** napravio je dokumentarac koji je sniman negdje na početku radova, mislim da je nastao u okviru školskog programa. Pokazivao je da je čitava konstrukcija zapravo jedna povećana **Vojina** skulptura, nalik seriji razvijenih površina, s tim razrezanim plohama koje se savijaju i oblikuju volumen. Apstraktna forma koja rezonira simbolički jakim arhetipom, Petrova gora nalikuje velikim rukama koje te privlače. Uvijek je kod **Bakića** jaka simbolika, ne na deskriptivnom planu doslovne figuracije, već u evokaciji simboličnog.



Kamenska u osnovi opet pripada razlistalim formama. **Bakić** mi je, vezano uz taj spomenik, pokazao fotografiju iz novina, objavljenu reprodukciju mladog orla koji diže krila. Kamenska je dovedena do fantastične forme, apstraktne, ali koja ima začetak u apsolutnoj simbolici. To je definitivno skulptura koja izaziva jaki emotivni i fizički doživljaj. To vrijedi i za meni izrazito dragu skulpturu u Kragujevcu. Sastoji se od devet krugova koji padaju, zaustavljeni su u padu.

WHW: Radi se i o snažnom kontrastu vidljivom ne samo u dimenzijama i formama skulptura, već i u korištenju modernih, reflektirajućih materijala. Način kako se skulpture uklapaju u pejzaž izuzetno je promišljen i iz današnje perspektive čini se prilično radikalan.
M.G: Nije radikalan jer je on to radio u skulpturi. To je ono što je, mislim, kod **Bakića** teško shvatljivo. Radio je mnoga istraživanja u skulpturi, uvodio izglačane forme, svjetlosne, a poslije svjetlonosne, forme koje zrače svjetlošću, reflektiraju je itd. Nije odstupao od jednakog takvog prezentiranja skulpture i na otvorenom bez obzira koje dimenzije. Naručioci su u tim primjerima evidentno bili vrlo otvoreni i zapravo **Bakiću** prepuštali odluke o izvedbi. Jer je jasno da ako govorimo o 30 metara visokoj skulpturi obloženoj uglačanim rostfrajem, da govorimo o enormnim ciframa.

WHW: Kada se osvrnemo na cijelu spomeničku plastiku bivše Jugoslavije, ipak se čini da niti jedna od brojnih realizacija nije do te mjere prostudirala interakciju s okolinom, a danas je takav način promišljanja postao mainstreamom, opće mjesto suvremene umjetnosti.
M.G: Bez obzira je li naručilac uz skulpturu postavio neko spomen-obilježje, uz **Voju Bakića** sjajan je primjerice **Bogdanovićev** spomenik u Jasenovcu. Mislim da su na jednaki način bile sjajne i velike **Džamonjine** skulpture. To su isto skulpture na otvorenom. Sve su to veliki kipari koji su odgovorili skulpturom, a ne prepričavanjem naručenoga ideološkog sadržaja. I zato govorim o velikoj vrijednosti, bez obzira na ideologiju.

WHW: Kada se danas govori o toj vrsti skulpture, ona se zapravo na neki način pokušava očistiti od ideoloških implikacija.
M.G: Po mom mišljenju ne postoji vjera u ideologiju. Postoji vjera u neki ideal. Uspijevaš li, u jednom momentu, svojim idealom zadovoljiti i tu ideologiju, to je potpuno druga priča. Ali, ideologija se upotrebljava pejorativno. I ja je koristim pejorativno. Jer je ideologija platforma za manipulaciju. Međutim, u **Vojinu** radu nema manipulacije onime čemu se podiže spomenik. Ako se spomenik podiže palim žrtvama kod Požege, ako se podiže palim žrtvama u Kragujevcu, ako se podiže palima na Petrovoj gori, kod **Voje Bakića** to nikada nije puko veličanje ideologije. Taj je odgovor kod **Voje** kompleksan i uključuje veliki intelektualni i umjetnički trud. Posveta je onome čemu se spomenik podiže.

Vojo Bakić je spadao u krug lijevih intelektualaca, koji su istinski i duboko vjerovali da je moguć bolji svijet nakon svih strahota i užasa koje je donio fašizam i rat, a napominjem da ih je osobno i familijarno iskusio kao rijetko tko. Dakle, nakon velike obiteljske tragedije, općenito velikih žrtava Drugog svjetskog rata, vjerovao je da može postojati sistem, da može postojati nešto u ime čega se to više neće ponoviti i gdje bi se ideal mogao ostvariti. To je **Vojina** priča. Naravno, kad-tad ideologija pokaže svoju manipulativnost.

WHW: Bez obzira na apstraktnu formu jedan ideološki – antifašistički, ljevičarski, antinacionalistički, kontekst dio je tih skulptura. Ne čini li vam se da su one upravo zbog toga i srušene tijekom devedesetih godina na tlu Hrvatske?
M.G: One su rušene naprosto zbog vandalizma, barbarizma i gluposti. Rušene su kao mjesta koja obilježavaju spomenike ideologije. Tko ih ruši, kako ih ruši, s kojom ideologijom se ruše? Mi opet govorimo o ideologijama.

WHW: Često govorite o njegovim spomenicima kao o spomenicima žrtvi. Spomenik u Kamenskoj se zvao »Spomenik pobjede«.
M.G: To nije komemoracija, nema tu plača nad žrtvama. To je velika počast jer ispred toga dolaziš u proskinezi kao pred tom žrtvom. Govorim o klanjanju onome koji je nešto omogućio. Inače ne bi npr. za Kamensku uzeo taj motiv krila koja su istodobno slomljena, ali se i uzdižu, bila bi to neka druga forma. To je naprosto pobjeda dobivena unatoč žrtvi.

Kod njega postoji silna vjera u ispravnost moguće Jugoslavije koja je proklamirano govorila o bratstvu i jedinstvu itd., a **Bakić** je vjerovao u taj ideal. No, ideal koji nije nastao samo zaslugom nekih velikih ideologa, nego je stvoren zaslugom ljudi koji su za to dali život. Tu je **Bakić** najjači. Taj osjećaj ga vodi i u drugim narudžbama, primjerice u natječaju za **Titov** spomenik u Zagrebu. To su bila velika vrata unutar kojih je smještena figura **Tita**. Sama ta vrata su opet jedna njegova tipična apstraktna skulptura uz herojski lik **Tita**. Znam koliko se on lomio s tom skulpturom.

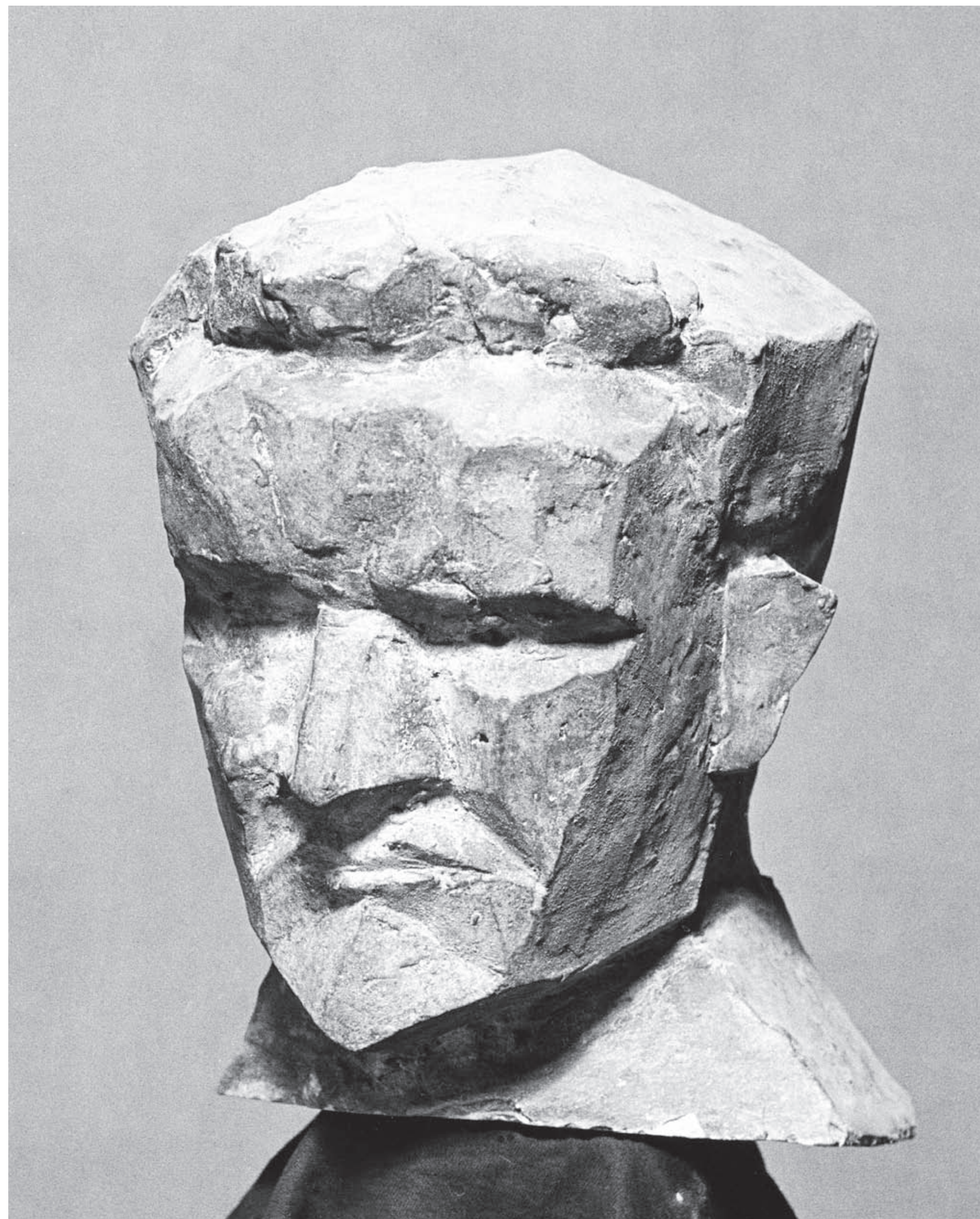
WHW: To nije bilo jedno od njegovih uspješnijih rješenja?
M.G: Ne, uopće nije. Bez obzira koliko je **Vojo Bakić** silno vjerovao u politiku koju je **Tito** vodio, on ne uspijeva napraviti veliku skulpturu nekome, već uvijek nečemu - pobjedi, idealima, žrtvama... ★

Vojo Bakić bio je od onih ljudi koji o sebi apsolutno ništa nemaju. Na prvom dogovorenom, kao poslovnom sastanku, za koji je svečano obećao da će pripremiti materijale, dočekao me doslovno s jednim jedinim člankom Grge Gamulina iz 1954.

Petrova gora je zapravo sjajna arhitektura. **Danas imamo Bilbao kao takav spoj skulpture i arhitekture**. Tada, to su još osamdesete godine, pitala sam se zašto se to ne nalazi u gradu. To je jedna veličanstvena disfunkcionalna sedmerokatnica

TONKO maroević

Bakiću se ništa ne može oduzeti



Autoportret, 1952. • fotografija: **Tošo Dabac**

WHW: Autor ste Bakićeve monografije koja je izašla 1998. godine. Kako je došlo do toga?
TONKO MAROEVIĆ: U štafeti sam prihvatio pisanje monografije o **Vojinu Bakiću** jer je to bilo namijenjeno profesoru **Milanu Prelogu**, koji je bio njegov intimni prijatelj iz davnih dana. Bio sam asistent profesora **Preloga** i poznavao sam njegov rad o **Bakiću**, koji je uvijek bio vrlo afirmativan. Kad sam prihvatio pisanje monografije, počeo sam se nalaziti s autorom, "pipajući" kontekst o kojem sam znao povijesne koordinate i bio sam zainteresiran za sve faze njegovog rada. Nisam evolucionist ili darvinist koji bi mislio da se sa svakom novom fazom negira prethodna. I **Bakiću** je bilo stalo da se na neki način zatvori krug njegovog života i opusa. Vidio sam da je on ponajprije čovjek izvanrednog senzibiliteta, ne programa, ne koncepta, ne tendencije, nego više-manje čovjek koji voli provjeriti, koji voli iskušati rukama. Zato sam u naslov monografije stavio "moderni umjetnik" jer je on svakako bio svjestan svog vremena, ali sam dodao i "iskonski kipar" jer bi se moglo reći da **Bakić** od vitalizma Altamire do Novih tendencija zatvara jedan veliki krug. Nijednoj generaciji nije palo u zadatak da se iskuša u takvom rasponu. **Bakić** je naslijedio **Frangeša** na Veterinarskom fakultetu, na animalizmu i kroz to je morao proći čitavu tradiciju prošlosti, a s druge strane su ga pedesete godine otvorile prema Evropi gdje je bio izvanredno primljen. Ali nije želio iskoristiti nikakvu konjunkturu, to je bio čovjek koji je imao svoj zacrtani smjer, imao je dovoljno zadataka pa i narudžbi i nije težio za afirmacijom. Nevjerojatno mi je kad danas gledam »Croaticu«, nedavno izašlu enciklopediju svjetski relevantnih Hrvata, da on nije zabilježen kao svjetska pojava.

WHW: Koliko su pedesetih godina ti Bakićevi uspjesi u inozemstvu značili lokalno?
T.M: Puno su značili. Prvi Venecijanski bijenale na kojem je **Bakić** sudjelovao bio je za Jugoslavenski paviljon kompromisno bijenale - s njim su sudjelovali **Augustinčić**, **Radauš** i **Angeli Radovani**. Mislim da se Jugoslavija tada dobro strateški pokušala prezentirati kao zemlja zapadnoevropske orijentacije, tako da je **Bakić** bio adut. Logično je da je i on to iskoristio. Slijedile su još mnoge izložbe, pa predstavljanja s **Piceljem** i **Srnecom** u Londonu i Parizu, poznavao je **Michela Seuphora** koji ga je stavio u rječnik apstraktne umjetnosti. Mogao je **Bakić** u međunarodnim kontaktima napraviti i mnogo više, ali on nije bio čovjek koji je gradio karijeru, prije mu se događala. Što se tiče međunarodne recepcije, nije nevažna i činjenica da je on bio čovjek iz Istočne Evrope, a radio je kao u Zapadnoj Evropi. Budimo realni, to je bila društveno-politička činjenica koju ne smijemo ni precjenjivati ni podcjenjivati.

WHW: U kojoj mjeri mislite da je Bakić bio važan za razvoj skulpture u Jugoslaviji?
T.M: Izuzetno bitan. S jedne strane zbog prodora jer je išao najdalje, po mom mišljenju, a s druge strane zbog ugleda, pokrića. Premda je **Džamonja** možda realizirao više javnih narudžbi, **Bakić** je to napravio ranije i - mogao bih reći - najodlučnije. Bio je sigurno prvo ime kiparstva. Ne banalno, kao što kažu - **Picasso** zna crtati pa mu dozvoljavamo da bude i apstraktan. Nije se radilo o tome da smo se uvjerili s **Goranom** da **Bakić** zna modelirati pa može raditi što god hoće. Naprosto je kod njega uvijek bilo neke logike, imao je pokriće u svakoj fazi. Lukovdolski **Goran** ili kristaličan **Goran** u Ribnjaku su izvanredni rezultati.

Bakić je bio važan jer je uhvatio krestu vala, uhvatio je duh vremena, orijentacije pedesetih godina vrlo brzo. Mogao je biti evropski, kao što je i bio. Ali to ga nije sasvim zadovoljavalo, morfološki se više puta mijenjao, a duhovno je ostao nekako gladan materije. Tako mi se činilo u zadnjoj fazi života kad sam komunicirao s njim, uvijek je u ruci nešto gnječio i pravio nekakve oblike, nije se mogao vratiti na početak i do kraja zatvoriti krug. Mislim da je on kipar čak i nezavisno od toga je li umjetnik. Kiparstvu pridajem jednu stanovitu *ne-metiersku* vrijednost, doživljavanje svijeta kroz oblik i volumen. Prelog je izvanredno pratio njegove promjene, polemika oko spomenika **Marxu** i **Engelsu** iz 1953. silno je važna. **Prelogovi** argumenti su jako dobri premda spomenik nije naročit. To je paradoks, važnije je bilo zalaganje za tu mogućnost koju je **Bakić** nekim drugim realizacijama potvrdio. On je apsolutno bio čovjek nagonskog senzibiliteta, a kod njega se poklopilo više slojeva. U tradicionalnom je kiparstvu mogao što god je htio, ali ga to nije zadovoljavalo. Ne želim ga ni ja zatvoriti u tradiciju, ali mislim da je možda za jedan život bilo previše tih lomova koje je poticao duh vremena. Radovi blizu Novih tendencija, svjetlosni oblici, kao svojevrsni negativ forme, osjećanje prostora, odraza, refleksa su izvanredno važni, ali su uvijek vezani i uz njegovo osjećanje materijala.

WHW: U monografiji pišete da je Bakić 50-tih i 60-tih napravio sva dostignuća u svojoj skulpturi i donekle relativizirate njegov kasniji rad. Zašto?
T.M: Mislim da je tada imao jači problemski napon. Malo je on u kasnijim godinama i napravio. On nije mogao postati **Vasarely** ili **Richter**, bilo bi pogrešno. To su ljudi koji su strukturalno otišli do geometrije, do matematike. **Bakić** je uvijek tražio intuitivno organski put do rješenja. Nije umjetnik programirane umjetnosti. Zato za njega pitanje progresa staje na mjestu na kojem može intuitivno reagirati. Što možda znači da je on klasični umjetnik na jedan način...
Ja sam tradicionalni interpret. Naše pluralno vrijeme možda će naći još dovoljno pravde za jedan opus koji nudi široki asortiman. **Bakić** se nikad nije odricao radova ni iz jedne svoje faze, pa ni one tradicionalnije, aktova itd. Kod njega nikad ne postoji samo

Nevjerojatno mi je kad danas gledam Croaticu, nedavno izašlu enciklopediju svjetski relevantnih Hrvata, da on nije zabilježen kao svjetska pojava

U tradicionalnom je kiparstvu mogao što god je htio, ali ga to nije zadovoljavalo. Ne želim ga ni ja zatvoriti u tradiciju, ali mislim da je možda za jedan život bilo previše tih lomova koje je poticao duh vremena

Trebalo bi vratiti njegove spomenike. Na primjer, »Bjelovarca« iz ljudskih razloga, jer to je spomenik jedne epohe koji je časno napravljen, a to je za Bakića i važan intiman spomenik u kojem je koristio bratov lik. Kamenska je preskupa, bojim se da to nećemo doživjeti...



»Spomenik strijeljanima - Poziv na ustanak«, 1946-47, fotografija: **Tošo Dabac**

pitanje zanata, uvijek je tu umijeće. Znao sam ga kao starog i već bolesnog, imao je određenu nostalgiju prema mladosti, donekle sam i ja njegov tumač iz te perspektive. Razgovarali smo tako pa sam tako i napisao. Što se tiče kasnijih radova, kao npr. spomenika na Petrovoj gori, njega sam prepustio arhitektima, jer sam smatrao da je on izmaknuo **Bakićevu** senzibilitetu. To je važan spomenik, svakako bi bila grozna sudbina da nestane, kao što je strahota što je srušena Kamenska. Ali osobno vidim **Bakića** kao umjetnika koji mora sve dodirnuti, to je možda i neka moja ograničena perspektiva. Spomenik je u skici potentan i **Bakić** je u njoj riješio problem. U razgovoru s njim saznao sam da i on nije sasvim zadovoljan Petrovom gorom, da mu je izmaknula i da je postala djelo onih drugih, koji su je izvodili. To nezadovoljstvo je logično za čovjeka koji je naučen raditi onako kako je on radio.

WHW: Zašto mislite da je Bakić imao malo izložbi?
T.M: Mislim da je akceleracija bila takva da se više nije mogao zaustaviti. Imao je previše narudžbi. Nije imao u krajnjem slučaju ni dovoljno radova nakon razlistalih formi i svjetlosnih oblika koji su pokazani šezdesetih godina na izložbi u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu.

WHW: U novije se vrijeme Bakićev opus najčešće interpretira kao lišen ideološkog sadržaja. Mislimo da je njegova skulptura imala izrazito jaki ideološki naboj modernističkog i progresivnog predznaka.
T.M: **Bakić** je platio i punu cijenu toga. On je vjerovao u progres. Smatrao je da je njegova kolegijalna, solidarna dužnost biti s exatovicima, s Novim tendencijama, s arhitektima... Da im pomogne u prodoru. On je stao iza ideje razvoja. Ali sam se više nije u tom smislu mogao razvijati. Kad kažem da je platio punu cijenu, mislim na to da je išao do kraja, do ukidanja vlastitog rukopisa. Mislim na neke njegove radove koji su gotovo postali kolektivno djelo, što je i bilo u skladu s Novim tendencijama. Odrekavši se volumena, nekako je pustio od sebe svoju djecu. Siguran sam da su **Bakiću** pedesete godine najjači kreativni period. To je ekspanzija ideja, prihvaćanje izazova modernog i izazova progresa. To je bio duh vremena. Ali kao što revolucija jede svoju djecu, što je malo banalna ali istinita formulacija, prihvatiti progres znači na neki način s njime - gotovo bih rekao - i nestati.

Važno je da se on nikad nije kompromitirao nikakvim izvanjskim predznakom. Njegova ideologija je bila ideologija progresa, logična nakon Drugog svjetskog rata. Nakon egzistencijalističke skepse dogodilo se povjerenje u mogućnost razvoja, u mogućnost konstruktivnog. **Bakić** je legitimno vjerovao u taj konstruktivni svijet, kojem je nudio svoju emotivnu i vitalističku žicu. Mislim da je vitalizam za njegov rad jedna od ključnih riječi. Mislim da je dio stvaralaštva koji nije imao vitalističko pokriće manje važan. Takvog sam ga poznavao. On je bio kao bik, živio je za tu formu koju će sabiti, koja će progovoriti iznutra. Zato vjerujem da imam pravo reći da nije sve u progresu, koji je u krajnjem slučaju doveo do sasvim mentalnih rješenja u kojima su drugi bili brži. **Bakić** nije konceptualist.

WHW: Kakav mislite da je odnos Bakićeve spomeničke plastike i drugih tema kojim se bavio kao što su bikovi, torzo, svjetlosne forme...?
T.M: Kragujevac mi se čini odličan



fotografija: **Tošo Dabac**

primjer nečeg što je provjerio u malom i razradio. Jako cijenim taj spomenik. Mislim da je to njegov svijet. Tu se još između pozitiva i negativa osjeća jaka napetost, on je osjećao te svoje krugove, volumene. I »Valjevac« je jako dobro rješenje, kao i Kamenska. To su sve izvrsni spomenici, tako da sam prvenstveno rezerviran oko Petrove gore. Ali ja sam rezerviran i prema Bilbau. U svakom slučaju bi trebalo vratiti njegove spomenike. Na primjer, »Bjelovarca« iz ljudskih razloga, jer to je spomenik jedne epohe koji je časno napravljen, a to je za **Bakića** i važan intiman spomenik u kojem je koristio bratov lik. Kamenska je preskupa, bojim se da to nećemo doživjeti...

Kolega **Radovan Ivančević** je više od mene volio spomenike, smatrao je da su oni naša legitimacija. Uvijek je isticao da to niti jedna druga zemlja nije imala, tako slobodne umjetničke radove na tom području.

WHW: Mislite li da je Bakić bio državni kipar?
T.M: Moja prva rečenica u monografiji je da je on izvrstan kipar iako je radio državne spomenike. Njega treba osloboditi tog tereta. Nemamo boljeg kipara koji je od klasike napravio modernu. Oduzeo je od kipa sve ono suvišno, njegove jezgre, njegova torza - to su fascinantna djela. Onda je iz torza izvukao brancusijevsko jaje, tj. ptice, a potom je iz njih izvukao negativ pa u njima pronašao svjetlost... Bio je prvi kipar Jugoslavije, iako izuzetno cijenim i **Kožarića**, **Radovanija**, **Kantoci**, **Ružića**... Dio mog teksta u monografiji je obrana njegovog integriteta, nije on državni kipar u smislu koncesija. Nekoliko puta je odbijan, primjerice skulpture **Marxa** i **Engelsa**, **Jove Jovanovića Zmaja**, nekoliko puta je doživio neprihvaćanje zbog modernizma, zbog avangarde... **Meštrović** je tada djelovao kao zarazni primjer u Jugoslaviji. **Augustinčić** je sigurno pomogao da se **Meštrović** ne vrati. Kad je **Augustinčića** nova generacija pretrčala, **Bakić** je imao najviše kredita da to napravi, da zauzme to mjesto. Ali po svemu što ja znam o njemu i njegovom radu, on se stvarno nije trgao za tim. Nema načina da se **Bakiću** išta oduzme. ★

On je ponajprije čovjek izvanrednog senzibiliteta, ne programa, ne koncepta, nego čovjek koji voli provjeriti, koji voli iskušati rukama. Zato sam u naslov monografije stavio "moderni umjetnik" jer je on svakako bio svjestan svog vremena, ali sam dodao i "iskonski kipar"

JERKO denegri

POZITIVNE PROJEKCIJE

WHW: Kada ste upoznali Bakića i možete li, iz osobne perspektive, reći kakva je bila komunikacija s njim?

J. D: **Bakić** i ja smo različite generacije i nismo živjeli u istom gradu. Nisam ga viđao često, svega nekoliko puta. **Bakić** je bio malo izvan krugova u kojima sam se kretao, nije bio kao na primjer **Picelj**, koji bi uvijek nešto znao, donosio knjige, govorio o izložbama... Još kad sam bio student povijesti umjetnosti u Beogradu, profesor **Pavle Vasić** odveo nas je u Zagreb u **Bakićev** atelijer, što je bilo vrlo zanimljivo i neobično da jedan profesor vodi studente u atelijer nekog umjetnika. **Bakić** je tada još uvijek radio tip skulpture poput njegovih bikova. Znači, to je moralo biti prije nego što se njegova umjetnost uputila u pravcu razlistalih formi.

Više godina kasnije ukazala mi se zanimljiva prilika za druženje jednog ljeta, ne mogu se sjetiti godine, u Veloj Luci na Korčuli, gdje je **Bakić** u jednoj uvali imao atelijer. Bila je to više razonoda nego ozbiljan posjet studiju jednog umjetnika, ali boravio sam tamo nekoliko dana i tada sam ga upoznao kao osobu. Odmah smo prešli na ti, bez ikakve distance zbog razlike u godinama ili dobu življenja. Bio je fenomenalan čovjek, duhovit, u načinu na koji je govorio, i kako je tamo radio... Uzeo bi kamen, radio na njemu i istovremeno pričao.

To su moji osobni susreti s njim. Još smo se jednom čuli telefonom. U Beogradu mi je direktor Paviljona Cvijete Zuzorić jednog dana rekao: »Omogućit ću ti da napraviš izložbu kakvu god zaželiš, kojeg god umjetnika.« Meni je tada pao na pamet **Bakić**, nazvao sam ga i rekao mu da ima mogućnosti za njegovu izložbu, ali on je odgovorio da ga to više ne zanima, da je okupiran spomenikom za Dotrščinu. I od tada se mi nismo više čuli. Tako da su moji osobni susreti s njim bili rijetki, razgovori o umjetnosti ne baš temeljni, ali moj dojam o njemu kao osobi, na temelju tih nekoliko dana provedenih na otoku, na moru, više u atmosferi odmora nego rada, bili su da je **Bakić** bio vjerojatno jedan od najprivlačnijih ljudi koji mi se uopće pokazao u ovom stručnom svijetu umjetnosti.

WHW: Kakva je Bakićeva pozicija u međunarodnoj povijesti umjetnosti?

J. D: Mislim da je on veoma važan. **Jasna Galjer**, koja proučava jugoslavenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1956, nedavno je bila u Beogradu i otišli smo u arhiv tražiti dokumentaciju. Tom prilikom mi je poklonila katalog briselske izložbe »Pedeset godina evropske umjetnosti«. Ta je izložba održana 1958. u Bruxellesu i jedna je od prvih temeljnih izložbi nakon Drugog svjetskog rata. Tu su još prva Documenta u Kasselu, na kojoj je napravljena revizija onog što je preostalo nakon Entartete Kunst i obnove modernizma nakon Drugog svjetskog rata. Na briselskoj je izložbi **Bakić** zastupljen torzom i istaknuta je njegova važnost. Pitanje je kako se on našao na toj izložbi – najvjerojatnije na sugestiju **Ota Bihalji Merina**, koji je bio jedan od članova toga međunarodnog žirija. Ali nema dvojbe da su njegove skulpture tog tipa – koje se okvirno smještaju u redukciju torza i među kojima je vrhunac njegov čuveni bik – imale vrlo markantno mjesto u evropskoj skulpturi. U prilog tome govori i njegov uspješan nastup 1956. na Venecijanskom bijenalu, čemu je prethodila drama požara u njegovu atelijeru, kada mu je propao gotovo čitav opus i sve ono što je spremao za tu izložbu. Sudjeluje i na Documenti II, na bijenalu u Sao Paolu. Na svim je tim izložbama zamijećen, a te reference su se zbile u svega nekoliko godina. Istodobno se pojavio i u nekoliko važnih knjiga iz tog vremena. **Bakića** ćete naći u nizu tada recentnih priručnika



Vojin Bakić ispred skulpture **Hansa Arpa**, Meudon, 1959.
fotografija: **Ivan Picelj**

U klimi pedesetih godina noseća energija koja vuče tu generaciju naprijed apsolutno je pozitivna. Tu je riječ o uvjerenju da je potrebno izgraditi društvo, poboljšati živote i okolinu, a za mene su to pozitivne projekcije, ne radi se o dodvoravanju režimu

Bakića ćete naći u nizu tada recentnih priručnika europske moderne skulpture kod autora kao što su Herbert Read, Carola Giedion-Welcker, Udo Kultermann i prije svih Michel Seuphor, svi oni ga registriraju. Kiparstvo u tom razdoblju doživljava burne transformacije... Biti u toj konkurenciji, iz ove sredine, apsolutno je veliki domet

europske moderne skulpture kod autora kao što su **Herbert Read**, **Carola Giedion-Welcker**, **Udo Kultermann** i prije svih **Michel Seuphor**, svi oni ga registriraju. Kiparstvo u tom razdoblju doživljava burne transformacije, djeluju tako veliki umjetnici tadašnje umjetnosti kao što su **Giacometti** ili **Henry Moore**, najpopularniji kipar tog vremena. Biti u toj konkurenciji, iz ove sredine, apsolutno je veliki domet.

WHW: Kako je njegov rad funkcionirao lokalno? Zanima nas osobito odnos Bakića i Exata 51.

J. D: Vratimo li se u odnosu spram **Bakića** ne na vrijeme njegovih reduktivnih oblika, nego primjerice na glavu **Ivana Gorana Kovačića**, tipološki govoreći riječ je o socijalističkom realizmu. Ali to je bez sumnje izvanredna skulptura, vrhunski portret. Takav je čitav niz njegovih skulptura iz tog razdoblja. **Bakić** možda i zbog svoje dobi i zbog osobne drame s braćom i obitelji ima svojevrsnu predispoziciju da dobro kotira u novoj klimi pedesetih godina. Ali nema nikakve dvojbe da je on kao kipar u tom trenutku vrlo autonoman i zreo, da tu nije riječ o službenoj skulpturi koja se radila po narudžbama ili koja označava ono što je ortodoksni tip socijalističkog realizma, kakav je, na primjer, **Augustinčić**. Na neki način njegovu ranu fazu, prije bikova i torza, treba uklopiti u razna zbivanja monumentalne skulpture tog razdoblja. Ali kako ja shvaćam svari, to ga ne mora automatski ideološki degradirati, nipošto.

Za odnos **Bakića** i **Exata** važan je slučaj spomenika za Trg Marxa i Engelsa u Beogradu i sve što se oko toga dogodilo. O toj velikoj priči danas ima dosta podataka u stručnoj literaturi. Moguće da su tu izvori sklonosti koja se stvorila između njega i **Picelja**, još i **Srneca**. Nekoliko su izložbi radili zajedno, a prema mom saznanju, na temelju kojeg mogu više spekulirati nego nešto dokazivati, te relacije mora da je uspostavio **Picelj**, pa tko bi drugi? **Bakić** nije bio lik koji obilazi galerije, putuje, dogovara, a ni **Srnec**. Prema tome, **Picelj** je pokretač izložbi **Bakića**, **Srneca** i **Picelja** u galeriji **Denise René**, ili dvije zajedničke izložbe u galeriji Drain u Londonu iz 1960. i '61. Tu se stvorila njihova međusobna bliskost, koja je možda ljudska, možda i tipološka po obliku umjetnosti kojim su se bavili. **Picelj** i **Srnec** su bili prijatelji i pripadnici **Exata**, a **Bakić** je bio nešto stariji od njih, ali čini mi se da među njima postoji srodnost u sklonosti prema čistoj formi koja ih je mogla udružiti i povezati, što je na neki način moglo rezultirati i **Bakićevim** uključenjem na 2. izložbu Novih tendencija.

WHW: Kakav je bio Bakićev utjecaj u Novim tendencijama?

J. D: Na prvoj izložbi Novih tendencija sudjelovali su samo **Picelj** i **Knifer**, ne bez razloga. Ta je izložba bila tek začetak, još se nisu dovoljno uhvatili korijeni. **Picelj** je bio nezaobilazan. No izgleda da je pri koncepciji druge izložbe postojala potreba da se istakne domaći ogranak i ojača lokalna scena. Priključili su se **Srnec** i **Richter**, koji tada više ne rade exatovski tip umjetnosti. **Richter** se pojavio s prvim sistemskim plastikama, a **Bakić** s razlistalim formama. To je bilo prilično iznenađenje. Pojavljuje se kao mlad umjetnik i **Šutej** s »Bombardiranjem očnog živca«, ali **Bakićevo** prisustvo na toj izložbi donosi domaćem ogranku Novih tendencija određeni autoritet. Nitko više nije mogao reći »neki tamo umjetnici«. Ne mislim da su oni imali loš rejting, ali **Bakić** je imao doista iskušani status neosporno kipara u prethodnom razdoblju. Ako se on uključio u Nove tendencije, onda one sigurno nisu nešto *ad hoc* i prolazno, nego iza njih moraju stajati važni razlozi. Zato je njegovo prisustvo u Novim tendencijama bilo važno, koliko god bilo kratkotrajno, parcijalno ili neideološki markirano.

Moje je mišljenje da **Bakić** nije morao dijeliti ideologiju tog pokreta, rekao bih da je on nije ni znao, niti ga se ticala. Koji su bili njegovi interni umjetnički razlozi da je od pune mase prešao na razlistale forme, to je drugo pitanje, koje mi nije posve jasno. Moguće je da je to dio procesa internoga umjetničkog sazrijevanja ili promjene orijentacije.

WHW: Kako tumačite te Bakićeve transformacije?

J. D: Njegova skulptura punog oblika, da je tako nazovemo, ipak se temelji na klasičnom poimanju. U pitanju je torzo koji se eliminira, reducira do ovala, ali matrica je brancusijevska, ako se tako može reći, i ima referencijalni karakter. Razlistale forme ili svjetlosni oblici, sami njihovi nazivi govore da je umjetnik izveo mentalni preskok u nešto što bi se moglo zvati potpuno apstraktnom, ili konkretnom ili nereferencijalnom skulpturom. I to mentalno sazrijevanje nije jednostavna priča. U svakom slučaju, on je nešto preskočio, prestao je biti kipar u klasičnom smislu, premda je upravo to radio maestralno. Takva je bila i edukacija zagrebačke akademije **Kršinićeve** škole, a i njegov vlastiti talent. Za preskok iz jednog tipa forme u drugi moralo je doći do promjene u mentalnoj sferi, a ne u oblikovnom postupku.

WHW: Tonko Maroević u monografiji piše da je Bakić 50-tih i 60-tih napravio sva dostignuća u svojoj skulpturi i u nekoj mjeri relativizira njegov kasniji rad. Kako to komentirate?

J. D: Mislim da je riječ o različitim kritičarskim formacijama, o dvije pozicije od kojih nijedna nije u zaostatku. Obje pokušavaju shvatiti kako su na primjer **Bakić** i **Kožarić**, svaki na svoj način, doveli sam pojam kiparstva do svojih kulminacijskih razina. Kod obojice se događa preskok paradigmi, nisu u pitanju razvoji koji se odvijaju na temelju oblikovnih tehnika i postupaka. Moralo se dogoditi nešto u glavi, ne u ruci. Kod **Bakića** se to dogodilo u prelasku oblika na razlistale forme i na svjetlosne oblike, kod **Kožarića** je to nešto drugo. Tonko preferira klasični pojam kiparstva, pri čemu uvažava njegove krajnje granice, ali kada se dođe do granice ili kada se ona preskoči, on možda počinje dvojiti oko razloga. Meni to nije dvojno jer mi se čini da se i u jednom i u drugom slučaju može raditi o kiparstvu, zašto ne? Tek poslije se pojam kiparstva toliko proširio da svjetlonosni oblici **Vojina Bakića** – bez obzira što nemaju volumen, što su neki od njih u prostoru poput mobila, što se s njihovih površina svjetlost reflektira u prostor, što se mogu kretati, što se mi ogledamo u njima – i dalje budu poimani kao kiparstvo, kao skulptura. Naposljetku, takve premise nalazimo u konstruktivizmu **Maxa Billa** i tako dalje. Ne moramo kiparstvo vidjeti samo kao puni, čvrsti oblik u kamenu i u bronci. To bi bio razlog zbog kojeg mislim da se **Kožarića** ili **Bakića** neprekidno može gledati kao kipare.

Drugo, u svojim razvojnim ili kasnijim stupnjevima oni se mogu promatrati i kao faktori na široj umjetničkoj sceni, ne samo kiparskoj. To su osobe koje su bile utjecajne i svojim idejama o umjetnosti koje se razvijaju u odnosu na nove tehnologije, na sve ono što zapravo čini ideju Novih tendencija. Premda, ponavljam, čini mi se da **Bakić** te ideje nije morao poznavati ni dijeliti, čini mi se da je bio takva duha da ga nije zanimala teorijska i ideološka strana pokreta. Ali da je razabirao o čemu se radi, da je imao svoj poriv da to učini, to se vidi po tome koliko su razrađene njegove realizacije. One se temelje na potpuno novim matricama, na ideji serije, ideji diska koji se multiplicira. To je razvijena oblikovna misao. U tom smislu, sigurno je da se u **Bakićevu** unutarnjem duhovnom, kiparskom ili širem umjetničkom razvoju događaju procesi koji ga neposredno vode u tom smjeru, a nije riječ o nekoj slučajnost koja mu se omaknula.

WHW: Kakva je bila recepcija promjena u njegovom radu lokalno, mijenja li se njegov položaj?

J. D: On je bio, čini mi se, respektiran kao visoko moralna osoba. Njega su svi, i poklonici i oni koji se nisu sasvim oduševljavali njegovom umjetnošću, kao osobu i kao umjetnika jednostavno cijenili. Čak se i ta njegova transformacija osluškivala i poštovala.

On nije bio osoba koja bi ideološki, u sklopu Novih tendencija, glorificirala nove tehnologije. Njemu je to moglo biti sredstvo, premda se njegove skulpture ili spomenik na Petrovoj gori mogu i tako čitati, one imaju impersonalni stav, kao da su površina nekog stroja. Ali vjerojatno je **Bakića** zanimao neki drugi bazični motiv, možda pitanje djelovanja svjetla i čega je ono simbol, više nego pitanja koja ciljaju na sasvim recentnu problematiku. Vrijedilo bi se time pozabaviti, meni je u ovom trenutku to suviše nova tema da bih bio u stanju dati odgovore na procese kroz koje je **Bakić** prolazio. Ali, u svakom slučaju, on je vrlo markantan tok. Apsolutno se nalazi na čvorišnim mjestima dviju paradigmi, s jedne strane je to kiparstvo pedesetih, koje odbacuje realni i čuva čisti plastični oblik bez obzira na referenciju spram torza, koja nije bitna da bi narušila čistoću plastične misli, a s druge strane je tu promjena koja bi se mogla uklopiti u ono što su bile Nove tendencije. Da se on nije u tu promjenu uklopio, nego da je u pitanju samo njegov interni razvoj, to bi imalo manju težinu. Njegovo prisustvo na ovim izložbama bilo je i njemu bitno, a i ovoj je sredini bilo bitno. Kada jednog umjetnika nalazimo na dva tako važna mjesta, to je jedinstvena pojava.

WHW: Koga biste uzeli kao primjer slične paradigme, ako je moguće tako reći?

J. D: **Picelj** ima nešto od toga, u geometrijskim slikama iz vremena **Exata** i u prisustvu u Novim tendencijama. Ali od **Picelja** se to i očekuje, on je na neki način zastupnik tih ideologija, on ih nameće i on je, mogli bismo reći, motor koji ih proizvodi. Ali **Bakić** je netko tko je došao da tim ideologijama, ako ih tako možemo nazvati, da snagu autoriteta. Na neki način je i **Srnec** takav, njegovo uključenje u kinetiku je također promjena u paradigmi, proizašla iz baze koja je u **Exatu**. U toj su generaciji to tri umjetnika koja su bila zajedno na nekim izložbama i moguće je, a to bi trebalo podrobnije ispitati, da su ih ti susreti, razgovori, pripreme za izložbe, druženja, putovanja, međusobno oplemenjivali, snažili ih da se u tim pravcima orijentiraju, svaki na svoj način.

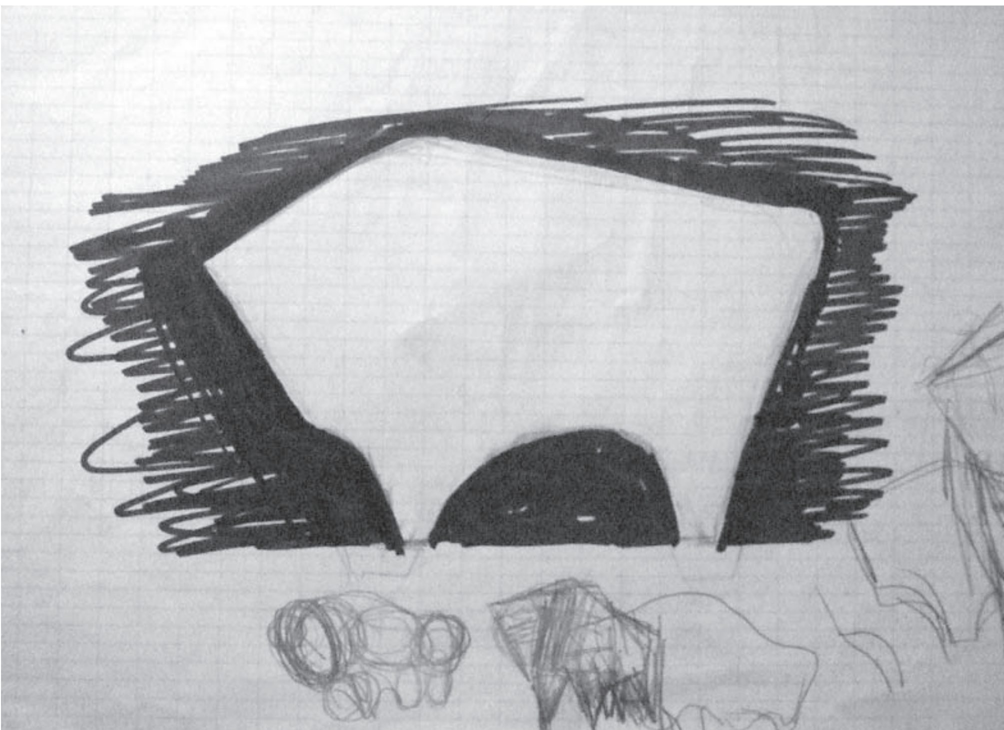
WHW: Zašto mislite je Bakić imao zadnju samostalnu izložbu 1966?

J. D: Prije svega zato što kao umjetnik nije težio izlagačkoj frekvenciji, a moguće je da je bio zaokupljen drugim idejama monumentalne plastike. Mislim da ga izložbe nisu zanimale, nije bio takva narav, nije mu bilo stalo do toga. Imao je možda životni ritam u kojem ga to što radi ne nuka da to i nužno pokaže.

WHW: Kako shvaćate njegovo zanimanje za monumentalnu spomeničku plastiku, upravo u svjetlu činjenice da je to djelovanje, koje bismo iz današnje perspektive mogli nazvati "izlaskom iz muzeja ili bijele kocke", trajno prisutno u Bakićevoj praksi?

J. D: **Bakić** je, neovisno o iskoracima koji su ga uključili u Nove tendencije, kao kipar po svom izvornom statusu bio trajno zaokupljen idejom monumentalne plastike, idejom spomenika. Mogao je imati i neke vlastite razloge, možda stradanje braće i svijest o tome što se zbilo za vrijeme Drugog svjetskog rata. Iz njegova vidnog polja kao umjetnika nikada nije iščezla memorijalna dimenzija umjetnosti. Čini mi se da je odgojen na takav način. Prije njega imamo umjetnike kao što su **Meštrović** ili **Kršinić**, a ta je vrsta umjetničke vokacije ovdje uhvatila korijen, tako da je, čini mi se, sebe ogledati spram nje za njega bilo nešto kao dubinski poriv. ▶

Bakićevo prisustvo na toj izložbi donosi domaćem ogranku Novih tendencija određeni autoritet. Ako se on uključio u Nove tendencije, onda one sigurno nisu nešto ad hoc i prolazno, nego iza njih moraju stajati važni razlozi



Riječ je o uvjerenju da je potrebno izgraditi društvo, poboljšati živote i okolinu. Netko može misliti da je to u cjelini bio totalitarni politički sustav i da su svi bili u njegovom širokom perimetru, ali ljudi su živjeli svoje živote u tom vremenu, imali su svoje emocije, svoja sjećanja, svoje projekcije u suvremenost i u budućnost i one nisu bile isprazne



VII Biennale suvremene skulpture, Park Middelheim, Antwerpen, 1953. fotografija: **Erhard Wehrmann**

Napuštanje toga da bi radio tipove formi koji ga uključuju u trenutačnu avangardu šezdesetih godina bilo je posljedica dubinskog osjećanja poziva umjetnika i kipara kao onoga koji prije svega radi monumentalne oblike, memorijalne oblike.

WHW: Taj dio njegova opusa najčešće se nastoji interpretirati kao ideološki očišćen i prazan, kao čisti modernizam koji se, za razliku od socrealizma, shvaća kao iznad ideologije. Kako vi shvaćate Bakićevu ideološku poziciju?
J. D: Imam dojam da **Bakić**, koliko god radio i u jeziku socijalističkog realizma [tu se vraćam na portret **Ivana Gorana Kovačića**, gdje ni tragična sudbina lika koji je portretiran ni oblikovanje ne upućuju na ideološki motiviranu umjetnost] nikada ne radi u smjeru glorifikacije jednoga političkog poretka ili vladajuće ideologije. Tu je riječ o njegovom porivu i osjećaju spram motiva. **Bakić** bi prema mom mišljenju najmanje bio onaj koji je obavljao posao za neku ideologiju. Čini mi se da su to bile njegove umjetničke vokacije, a prije svega ljudske, tako da ga ne bih gledao u istoj matrici kao brojne primjere spomenika koji su se razasuli bivšom zemljom na svakom koraku. Čak ni taj njegov »Valjevac« nije izuzetak. Zašto ne može umjetnik imati takav poriv? Može. Nije potrebno da svi – a osobito ta generacija, s tim životnim iskustvom – budu avangardisti u onom smislu riječi kao što su Nove tendencije.

WHW: Koliko je bio traumatičan pomak od spomeničke plastike još uvijek realističnog ili socrealističnog ključa prema apstrakciji?
J. D: Već je spomenik **Marxu** i **Engelsu** redukcija. Teško je reći je li to dobra skulptura, ali jest redukcija koja bježi od deskriptivnih navika. Isto vrijedi i za »Valjevca«, koji je također redukcija figure. Prema tome, on je očito razmišljao o pitanju kako u svom vremenu tretirati figurativnu plastiku. Ona podrazumijeva mnoga pojednostavljenja forme i lika u skladu s onim što je donosila ili apstraktna umjetnost, ili ona vrsta figurativne umjetnosti kojoj se naizgled i on priklonio u skulpturama bika. Znači, imamo figuru, imamo referencu, ali plastični zadaci su takvi da postaju prioritetni u odnosu na deskriptivne. Možda je **Bakić** razmišljao o tome da se ne mora lišiti modela, ali da ga može tretirati na način koji odbacuje narative koji su inače svojstveni baš socijalističkom realizmu i raznim drugim oblicima realizama, koji su ostali jako privrženi predmetu.

WHW: Kako tumačite činjenicu da je sustav tolerirao na spomeničkoj razini, na toj posve službenoj razini, takvu vrstu eksperimenta kakvu je Bakić radio?
J. D: Mislim da nije samo **Bakić** bio, da tako kažem, toleriran. Tu su i drugi, na primjer **Džamonja** je među njima. To je veliko pitanje o karakteru i tipu modernizma koji je u Jugoslaviji razvijan u post-socrealističko doba. S jedne strane, ostale su na snazi funkcije umjetnosti u smislu kolektivnog znaka. Nisu se još pojavile priče koje će nastati poslije, kao što je **Vaniština**, nije se još pojavio taj defenzivni, interni stav, ili cijela priča o nihilizmu i otuđenju. To bi bila jedna veoma široka rasprava koja bi se vodila o tome kakav je modernizam, i koji su njegovi vrhunski dometi u tom razdoblju nakon odbacivanja socrealizma. S jedne strane je to meki modernizam koji je na neki način zavladao scenom i u kojem se razvodnila modernistička paradigma, stvorio se kvantitativno vrlo rašireni tip moderne slike ili modernog kiparstva koji više nije imao pogonsku energiju. S druge strane su spomenuti umjetnici, autentični umjetnici koji su se prihvatili kolektivnih zadataka. I u klimi pedesetih godina, sve dok se nisu razotkrila razočarenja generalnim političkim i privrednim kursom, noseća energija koja vuče tu generaciju naprijed apsolutno je pozitivna. Tu je riječ o uvjerenju da je potrebno izgraditi društvo, poboljšati živote i okolinu, a za mene su to pozitivne projekcije, ne radi se o dodvoravanju režimu. Možda netko može misliti da je to u cjelini bio totalitarni politički sustav i da su svi bili u njegovom širokom perimetru, ali takvom ekstremnom pozicijom sve ovo dolazi u pitanje. No ima jedan drugi pristup koji je možda realniji. Ljudi su živjeli svoje živote u tom vremenu, imali su svoje emocije, svoja sjećanja, svoje projekcije u suvremenost i u budućnost i one nisu bile isprazne. Možda je netko imao razlog sunovratiti se u svoju intimu i usamljenost te iz toga izvući veliko umjetničko stajalište. No meni ne bi *a priori* značilo da ako netko radi poput **Bakića**, radi za sustav ili je njime manipuliran. Pitanje je tko čini sustav, možda ga čine napredne male grupacije koje također žele poboljšati svoju sredinu. I ako već treba raditi spomenik žrtvama, radi se na način koji odgovara modernom pojmu skulpture, a ne na način koji je unaprijed anakron. Imamo sličnih primjera, doduše u potpuno drugom jeziku, kod **Olge Jevrić**, beogradske umjetnice koja nikad nije stigla napraviti monumentalnu skulpturu, ali njezini grumenovi materije doista su okamenjeni ili materijalizirani krici, to su spomenici žrtvama, ne pobjednicima. Umjetnici su imali odnos spram žrtava, i to je ispravna emocija, to nije emocija koja je trebala konsakrirati jedan režim na čijem je čelu bio jedan politički lik, da ga sad ne spominjem.

WHW: Što mislite o vrednovanju Bakića danas i o stanju njegove ostavštine?
J. D: Ne znam dovoljno o tome. Činjenica je da je objavljena monografija **Tonka Maroevića** i to je neki znak. No u svakom slučaju bilo bi više nego potrebno napraviti temeljito istraživanje, prirediti veliku izložbu kakvu on zavređuje, evo sad kad se otvori muzej... Ne znam tko bi to mogao bolje napraviti od središnje institucije u ovoj sredini, tim prije što ako taj dug spram **Bakića** postoji, treba ga što je moguće prije i što je moguće ozbiljnije razriješiti. Mislim da bi, kada bi se to obavilo, sinula jedna velika figura ove kulture, ne samo likovne umjetnosti ili kiparstva. Ali mislim da u memoriji, bez obzira na to piše li se ovaj tren o **Bakiću** u medijima i poklanja li se baštini njegova opusa najbolja pažnja, vjerujem da u memoriji sredine, osobito generacije kojoj je njegovo djelo bliže, da tu nema nikakve dvojbe. Do njegova se rada drži, poznaje ga se, cijeni... Nije sve napravljeno, ali nikad nije dovoljno napravljeno. ★


spomenik pobjede naroda slavonije
vojin bakić ★ 1958–1964–1968.
123. bojna HV 1992.

Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića

I.

Dio spomeničke produkcije hrvatske umjetnosti 50-ih i 60-ih godina nedvojbeno pripada vrhunskim djelima europske monumentalne skulpture zrelog modernizma. Najuvjerljiviji argument toj tezi svakako su same spomeničke realizacije. No, s obzirom da ni jedan umjetnički fenomen nije u tako problematičnoj poziciji prema ideologiji modernizma kao monumentalna skulptura, te da zbivanja koja obilježavaju njezin razvoj u prvoj polovici stoljeća značajno određuju situaciju nakon Drugoga svjetskog rata i tako definiraju kontekst u kojem želimo pristupiti i hrvatskoj spomeničkoj skulpturi, potrebno je ukazati na osnovna obilježja i najbitnije prodore do kojih dolazi u određenju te kiparske vrste tijekom 20. stoljeća.

Analiziramo li općenite razvojne tokove modernizma, lako ćemo se složiti s tvrdnjom **Bernarda Ceyssona** da *»za razliku od slikarstva, skulptura našeg stoljeća nema svoje povijesti. Povijest skulpture podvrgnuta je kronologiji pokreta i trendova koji su slijedili ili se suprotstavljali jedan drugome u povijesti slikarstva«.*[01] Pojavom modernizma skulptura se doista našla u vrlo kompleksnoj situaciji. Ne samo da je razvoj likovnih umjetnosti krenuo različitim, vrlo heterogenim smjerovima koji u probleme kiparstva najčešće zahvaćaju inzistiranjem na nekom od pojedinačnih aspekata kiparske forme [prostor, volumen, površina] već je, zahvaljujući rezolutnom opredjeljenju moderne arhitekture protiv ornamenta i svih ostalih elemenata što se nalaze izvan obzora čiste arhitektonske nužnosti, definitivno prekinuta i duga tradicija suodnosa tih dviju plastičkih umjetnosti, koja je tijekom niza proteklih stoljeća značajno utjecala na smjer razvoja skulpture u cjelini. Osim toga, kulturološka činjenica da je skulpturi još u renesansi dodijeljena funkcija slavljenja, komemoracije i idealizacije koja podrazumijeva veću izloženost pritiscima izvanjskih, socijalnih sadržaja, dodatno otežava položaj toga medija čije realizacije uvelike ovise upravo o državnoj narudžbi. Estetski postulati modernizma, poduprti konkretnim vizualnim istraživanjima u komornoj plastici, vrlo teško su prodirali u područje monumentalne skulpture koja postaje jednom od najtraumatičnijih točaka umjetnosti tijekom prve polovine 20. stoljeća.

Preispitivanje konvencionalnog, akademskog pristupa problemima monumentalne skulpture započeto **Rodinovim** odbacivanjem tradicionalne, političke upotrebe statue, njezinim prizemljenjem, skidanjem s pijedestala i usklađivanjem dimenzija s perceptivnom pozicijom šetača [prisjetimo se *Balzaca* ili *Građana Calaisa*], značilo je točku stvarnog loma s tradicijom prethodnih stoljeća, no **Rodin** i njegova generacija time još nisu prešli granice klasičnog skulptorskog medija. Radikalni zaokret prema novom shvaćanju kiparstva učinit će tek konstruktivizam koji skulpturi, a time i spomeničkoj plastici, dodjeljuje poziciju između slikarstva i arhitekture proizvodeći ne više kipove, nego objekte – čudesne konstrukcije u suvremenim, transparentnim, visokoreflektirajućim materijalima: staklu, betonu, željezu – što i na simboličkoj razini odražavaju vjeru svojih autora u humanizam nove tehnološke Utopije.

No, unatoč radikalnim promjenama u shvaćanju skulpturalnog medija, njegovom slobodnom ekspandiranju ne samo u područje arhitekture već i drugih plastičkih umjetnosti, usvajanju likovnog jezika apstrakcije ili korištenju novih, industrijski proizvedenih materijala, komemorativna statuarna spomenička skulptura nije posve i definitivno prognana iz krila moderne umjetnosti. Dapače. Razmatramo li zbivanja tijekom prve polovine stoljeća, po prilici do sredine 20-ih godina, pojam perzistencije nametnut će se gotovo sam od sebe kao najprimjerenija karakterizacija stanja stvari na ovom području, dok se daljnji tijek događaja, ono što je slijedilo u razdoblju od sredine 20-ih godina do svršetka Drugoga svjetskog rata može obilježiti samo i jedino pojmom regresije, čak i u odnosu prema formalno-estetskoj koncepciji historicizma. Pritom prije svega mislimo na spomeničku hiperprodukciju novonastalih totalitarnih društava, koja je već sama po sebi dovoljna za generalizaciju spomenutog termina.

Sve pouke ranog modernizma **Rodinove** generacije, kao i utopijske koncepcije konstruktivista, kao da su posve izbrisane iz estetskog iskustva međuratne Europe. Povratak formalnom repertoaru spomeničke skulpture prethodnih stoljeća koji ne ostavlja prostor uključivanju bilo kakvih iskustava avangardne umjetnosti najdrastičniji je svakako u umjetnosti totalitarnih društava, no ponovno pronađenu i izrazitu sklonost prema repertoaru klasičnih formi susrećemo u tom razdoblju i u umjetnosti ostalih europskih zemalja. I dok se veza između narastajuće političko-ideološke represije i povratka tradicionalnim načinima prikazivanja u totalitarnim društvima čini gotovo prirodnom, uzroci zaokreta prema mimetičkom mnogo su složeniji kad je u pitanju umjetnost ostatka Europe. Novije analize umjetničkih zbivanja u Njemačkoj i Italiji koja prethode autoritarnim načinima prikazivanja uvjeravaju nas, doduše, da se jasni znaci regresije prepoznaju već u magičnom realizmu bivših ekspresionista ili metafizičkom slikarstvu konvertiranih futurista, a nedavna istraživanja geneze socijalističkog realizma pokazuju kako bi se upravo u totalizirajućim, sveobuhvatnim oblikovnim koncepcijama ruske avangarde mogao pronaći izvor najopresivnijih elemenata ove doktrine.[02] Pridružimo li takvoj slici i djelovanje brojnih pojedinačnih pripadnika najradikalnijih avangardnih umjetničkih pokreta s početka stoljeća, koji se od sredine 20-ih godina javljaju u ulozi nositelja tendencije restitucije figuracije, mogli bismo zaključiti da novi eklekticizam prerasta u zajednički nazivnik europskog umjetničkog *mainstreama* međuratnog razdoblja.[03] Kao logična konzekvenca tog zaokreta javlja se obnavljanje perceptivnih konvencija mimetičkog prikazivanja, ponovno uspostavljanje hijerarhije likovnih elemenata i reafirmiranje klasičnih metoda komponiranja, idealizacija zanata i hipostaziranje prošlih kultura kao fiktivnog područja uspjelih rješenja i stvarnih umjetničkih dosega nedohvatljivih sadašnjosti. Skulptura i arhitektura zaodijevaju se morfološkim »redom« koji implicira klasicizam i tradiciju, posebno se naglašavaju veze između nacionalnoga i tradicionalnoga, a prate ih metahistorijski koncepti reda, simetrije i – ponovno – hijerarhije.

Utvrditi osnovne elemente fizionomije, protežnosti i uzroka ponovnog posezanja za formama tradicionalne, mimetičke umjetnosti – a nakon razdoblja u kojem su ove bile podvrgnute radikalnoj kritici i odbačene – nužno je kako bi se opravdala upotreba i generalizacija termina »regresivno«. Možda je za područje monumentalne umjetnosti dostatna i slabija argumentacija, jer je ovo, već po prirodi odnosa umjetnik – naručitelj – javnost, sklonije zahvaćanju u utvrđeni formalni repertoar. No, činjenica da su pozitivna iskustva avangardnih umjetničkih istraživanja jedva dodirnula zbivanja u monumentalnoj plastici svakako je posebno zanimljiva. Zanimljivim nam se čini i jedno od mogućih objašnjenja što, uzimajući u obzir poziciju avangarde prema oficijelnoj umjetnosti tijekom prve polovine stoljeća, ali i utjecaj povijesnopolitičkih činitelja, razloge takvog stanja nalazi i u negativnoj percepciji samog fenomena monumentalne, spomeničke skulpture od strane modernističke likovne kritike.

Naime, u trenutku njihove pune kreativne zrelosti, uloga historijskih avangardi u središnjim tokovima europske umjetničke produkcije još je marginalna, ograničena na relativno uski, ekskluzivni krug likovne publike. Potkraj 20-ih godina, kad je proces etabliranja avangardi dovršen, kad su se napokon našle u poziciji snažnijeg utjecaja na likovni *mainstream,* uvjeti u socijalnom okružju bili su već toliko obilježeni patologijom totalitarizma i njemu odgovarajućih procesa obnove nacionalne samosvijesti u preostalim europskim demokracijama, da više nije bilo mjesta spomeničkim realizacijama bez eksplicitne ideološke poruke. Gledano, pak, s aspekta ideologije radikalnog modernizma, kategorija spomeničke plastike, bitno određena aspektom oblikovanja naručenih, točno određenih, neumjetničkih sadržaja, gotovo da uopće ne može biti smatrana umjetnošću. Pogotovo uzmemo li u obzir određenje modernizma kao *»korištenja karakterističnih metoda discipline kako bi se ova podvrgla kritici –ne u cilju subverzije, nego njezina učvršćenja u danom području kompetencije«,*[04] izneseno u članku **Clementa Greenberga** *Avant-Garde and Kitsch* [1946], što na stanoviti način sumira teorijske postulate modernizma u cjelini. Broj spomeničkih realizacija koje ipak uspijevaju, makar i djelomično, zadovoljiti stroge kriterije »učvršćenja u danom području kompetencije«, izuzetno je mali i uglavnom je riječ o ostvarenjima što nisu imala značajniji utjecaj na cjelinu spomeničke produkcije svog vremena. S obzirom na povijesni trenutak njihove realizacije, postavlja se pitanje bi li bilo koji od tih projekata uopće ugledao svjetlo dana, da atmosfera radikalizma što obilježava cjelinu socijalnih previranja u sredinama u kojima nastaju nije našla svoj komplement u njihovim formalno-značenjskim obilježjima.

II.

Specifična vrsta otvorenosti određenih socijalnih zajednica prema novim umjetničkim rješenjima u razdoblju između dva rata uglavnom je bila vrlo kratkotrajna, pretvarajući se u općoj slici događaja gotovo samo u tren, nedovoljno dug da bi se u njemu uspjela realizirati upravo potencijalno najbolja umjetnička rješenja.

Tako je ostalo nerealizirano, bez sumnje najznačajnije i sad već mitsko djelo spomeničke skulpture 20. stoljeća – *Spomenik III. Internacionali* **Vladimira Tatlina** iz 1920. godine. Izrazitim miješanjem jezika skulpture i arhitekture i metajezičkim produbljivanjem kapaciteta forme **Tatlinov** projekt znači ne samo radikalni pomak u shvaćanju medija monumentalne skulpture nego i njezine spomeničke/uspomeničke funkcije u cjelini. Njegove bitne oznake – uključivanje funkcije na način koji ne narušava kontemplativni aspekt cjeline, te upotreba jezika čiste apstrakcije kao nositelja složene poruke – naći ćemo doduše parcijalno i u nekim projektima **Tatlinovih** suvremenika, ali nikada u takvom spoju i nikada s tako jasnim odbacivanjem svake mogućnosti širenja narativnog polja poruke u područje isprazne ideološke retorike. Svaki značenjski sloj uvijek se vezuje uz neki aspekt spomeničke cjeline, iako njezina složena struktura vodi samostalni život i značí ponajprije estetsku činjenicu u prostoru. Unatoč tome što se poruka cjeline ostvaruje i čitanjem značenja pojedinačnih segmenata, izbjegnut je hijerarhijski odnos koji pretpostavlja, u slučaju spomeničke koncepcije historicizma, da elementi ansambla svoje značenje duguju samo sintetizirajućoj sposobnosti središnje teme – redovito izvanjske i nametnute formalnoj strukturi. Odnosno, **Tatlin** uspijeva izbjeći *»partikularizaciju koja omogućuje zavodljivost i dominaciju Izvanjskog, kao posljedicu otuđenja što ga nameće ideologija«.*[05] Jednaku konzekventnost naći ćemo i na formalnoj razini. Uzmimo za primjer način ostvarivanja dinamizma kompozicije – pojedinačnim kvalitetama neke od upotrebljenih formi, ali i sustavnim govorom cjeline – neovisnim ritmom kretanja svakog od sastavnih dijelova središnje strukture, naglašenim spiralnim tijekom njezinog vanjskog plašta ali i vibracijama središnje dijagonalne osi, suodnosom jezgre i omotača, ali i igrom svjetla i sjene na površini središnjeg valjka, te finim linearizmom zavojitog toka metalnih nosača. Dinamizam – osnovna karakteristika **Tatlinova** projekta – nosi ujedno i temeljnu poruku o pravoj prirodi »novog društva« i »novog svjetskog poretka«. Ovaj se, prema umjetnikovu shavaćanju, može pripisati u zaslugu jedino kolektivu, zajednici koja je na svojim plećima »iznijela« Revoluciju i kojoj može odgovarati jedino likovni jezik jednakog prevratničkog potencijala kakav je bio nužan da bi se proveli radikalni socijalni zahvati – dakle apstrakcija. Štoviše, apstraktna forma koja već samom svojom prirodom onemogućuje višesmislena tumačenja pretpostavljena je i kao jedina u kojoj će novo društvo prepoznavanjem čiste ideje – moći prepoznati sebe.

Okarakteriziran u nekim od najutjecajnijih pregleda skulpture 20. stoljeća *kao »nedvojbeno impresivan, pomalo divlji, strastven i pun energije s iznenađujućim brojem vizura«,*[06] u svjetlu imperativa za jedinstvom, jasnoćom, čitljivošću i ostvarenjem maksimalnog estetskog učinka minimalnim sredstvima, **Tatlinov** se spomenik, zapravo, svojom *»građevinskom nepraktičnošću, redundancijama,*

01 | **Bernard Ceysson, Die unmöglichkeit der Stataue**, u kat. Izložbe »Kunst 1945–1965«, Kunstlerhaus, Beč, 1995, str. 163.

02 | Više o tome vidi u: **Igor Golomstock, Totalitarian Art**, London: Collins Harvill [1990].

03 | Više o tome vidi u: **Benjamin H. D. Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Reggression: Notes on the Return of Representation in European Painting**, u »Art in Modern Culture«, London: Open University Press, 1992, str. 222–238.

04 | **Clement Greenberg, Avant-Garde and Kitsch**, u »Mass Culture« [ur. B. Rosenberg i D. Manning White], London: Collier-MacMillan Ltd. [1964], str. 100. Tekst je prvi put objavljen u »The Partisan Reader«, New York, 1946, str. 380–381.

05 | **B. H. D. Buchloh**, ibidem., str. 234.

06 | **William Tucker, The Language of Sculpture**, London: Thames & Hudson [1972], str. 123.

Trebalo bi provjeriti i procijeniti koliko teza o europskim utjecajima koji k nama dolaze »tangencijalno, a često i sa zakašnjenjem, te stvaraju složenu, stilski ne-čistu i hibridnu strukturu«, duguje stvarnom stanju stvari, a koliko imperijalističkoj projekciji modernizma kao umjetnosti kulturnih metropola što procese koji se u njima odvijaju tumače i nude kao univerzalne

konfuznim rješenjima i kapricom«[07] već nalazi izvan vidokruga strogih modernističkih kanona. Štoviše, stavljen je u istu razinu s *Letatlinom*, još jednim **Tatlinovim** »neracionalnim, nepraktičnim projektom«, na koji se, također, primjenjuje konačna ocjena kako je *»estetika objekata savršena, ali san koji iza njih stoji – neostvariv«*.[08] Gledano iz perspektive našeg vremena, unatoč neostvarenosti i »neostvarivosti«, doprinos *Spomenika III. Internacionali* povijesti monumentalne umjetnosti našeg stoljeća je – neprocjenjiv, jer ne samo da podrazumijeva posvemašnje odbacivanje »spomenika s licem« nego i posve novu ideološku koncepciju komemorativne komponente.[09]

U tragu **Tatlinova** pristupa nastala su polovinom 20-ih godina [a vezana uz povijesnu epizodu Weimarske republike] još dva značajna djela spomeničke skulpture: *Spomenik radničkim žrtvama Kappova puča* **Waltera Gropiusa** [Weimar, 1922] i *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu*, **Miesa van der Rohea** [Berlin, 1926].[10] **Gropiusovo** ostvarenje je formalno-kompozicijski složena cjelina i izvanredan primjer konstruktivističkoga građenja volumena slaganjem i preklapanjem oštro rezanih, geometriziranih površina. Tako nastala kompaktna, kristalična forma, obilježena je, osim neosporne plastičke upečatljivosti, i posebice zanimljivim načinom uključivanja elemenata neba i tla u složenu igru građenja simboličkog značenja spomenika. Zemlja i nebo kao granice prostora u kojemu se odvija ljudska sudbina [povijest] predstavljaju, uz značenjska, i bitna formalna uporišta – skulptura se svojim oblicima uzdiže »iz« i »sa« zemlje [materije], kao iz svog prirodnog izvorišta, a potom, polaganim rastom armirano-betonskog skeleta [izgradnja, oblikovanje, akcija ljudskog uma i ljudskih ruku] širi i uzdiže prema nebu – području čiste spiritualnosti [duha]. Za razliku od **Gropiusa**, koji početni ideološki predtekst slabi širenjem u polje metafizike, berlinski spomenik **Miesa van der Rohea**, čiji značenjski sloj također uključuje simboliku tla, mnogo je nepretenciozniji. Polazeći također od poetike konstruktivizma, on oblikuje monumentalnu prizmatičnu formu, nalik razvedenom, nazubljenom zidu od grubo slagane opeke što bez posredovanja postamenta izrasta izravno iz zemlje. Robustnost upotrebljenog materijala, njegovo izvorište u materiji tla i izravna asocijacija na snagu njemačkog radništva koju spomenik [u biti] slavi znače temelj ekspresivnih kvaliteta **Miesove** realizacije. Zvijezda s upisanim srpom i čekićem, koplje za zastavu i oblikovanje prostora ispred spomenika u plato koji podrazumijeva kolektivnu komemoraciju, mnogo su eksplicitnije i ideološki angažiranije oznake od skromnog teksta posvete na **Gropiusovom** spomeniku, iako je priroda izvanumjetničkih obilježja i u njegovu slučaju vrlo jasna i, na određen način, prelazi granice »čiste« umjetnosti ustanovljene **Greenbergovom** ortodoksijom.

Pored **Tatlinova**, **Gropiusova** i **van der Roheova** projekta, samo se još **Brancusijeve** skulpture iz Tirgu Jiua [1937] mogu ubrojiti u kategoriju vrhunskih djela monumentalne umjetnosti prve polovine 20. stoljeća. No *Beskrajni stup*, spomenik rumunjskim vojnicima palim u Prvome svjetskom ratu, dio je većeg ambijentalnog ansambla koji u cjelini nema komemorativno obilježje. Za razliku od trojice navedenih umjetnika što se u svojim realizacijama oslanjanju na jezik čistih apstraktnih formi, **Brancusijev** jednostavni prizmatični oblik, čijim ponavljanjem i vertikalnim nizanjem nastaje *Beskrajni stup*, posuđen je iz repertoara nacionalnog tradicijskoga graditeljstva, te bi se prije mogao smatrati »apstrahiranim« nego apstraktnim. Pročišćen i dekontekstualiziran, pretvoren je u osnovni gradbeni element vrlo specifičnog spomeničkog rješenja: tanke, visoke vertikale, slučajno zaustavljene u određenom trenutku potencijalno beskonačnog rasta. Izrazita spiritualnost **Brancusijeva** rješenja prije je kontemplativni vrhunac cjeline skulpturalnog zahvata u Tirgu Jiu, nego relizacija određenog spomeničkog zadatka. Uz to, naglašeni životni optimizam obližnjih *»Vrata poljubaca«* transformira spomeničku ulogu *Beskrajnog stupa* – komemoriranje, evociranje, slavljenje smrti – u slavljenje života i same umjetnosti, čime **Brancusijeva** realizacija izlazi iz konteksta monumentalnog spomeničkog kiparstva i ulazi u kontekst ambijentalne skulpture, što će kao specifična kiparska vrsta postati aktualna tek u drugoj polovici 20. stoljeća.

III.

Već spomenuta, rigorozna **Greenbergova** koncepcija modernizma, prepuna primjera onoga što umjetnost nije, nudi malo i uglavnom načelne, teorijske pretpostavke za ono što ona jest i kakva bi trebala biti. Iako je **Greenbergovo** sumiranje osnovnih estetskih polazišta modernizma često lapidarno i prilično površno, pokazalo se nužnim u trenutku kada je umjetnost devastirane Europe pokušavala ponovo pronaći neka od svojih izgubljenih uporišta, a europski teoretičari tek prikupljali snagu misliti budućnost, koja je, snažno obilježena užasom neposredne prošlosti, izgledala posve nevjerojatnom. Najuže vezano uz promociju i teorijsko utemeljenje izvorno američkog fenomena apstraktnog ekspresionizma, uz potrebu da se prije svega pred konzervativnom američkom publikom istaknu njegove neprijeporne umjetničke vrijednosti, **Greenbergovo** inzistiranje na čistoći likovnog jezika snažno je utjecalo i na cjelokupnu poslijeratnu umjetničku produkciju zapadne Europe. Iako se u spomenutom eseju **Greenberg** uglavnom bavi slikarstvom, u kontekstu posebno negativnog apostrofiranja korištenja umjetnosti u političko-propagandne svrhe, dotaknut će i problem skulpture. Njegove radikalne teze o neprihvatljivosti susreta umjetnosti i ideologije u umjetničkom djelu djelomično su opravdane neposrednim povijesnim iskustvom, poznavanjem nacističke i staljinističke spomeničke produkcije u kojima je političko-propagandna upotreba umjetnosti represijom i manipulacijom nadišla sva dotadašnja europska iskustva. No, činjenica da je **Greenberg** žestoko osudio i samu pomisao na to da je u bilo kojem trenutku i zbog bilo kakvih razloga [ipak] moguće opravdati političku instrumentalizaciju umjetnosti, ne ponudivši pritom odgovor na pitanje kako stvoriti spomenik koji bi bio izraz kolektivnog poštovanja, a da istovremeno ne nosi izrazito obilježje ni jednog ideološkog diskurza, imala je dalekosežne posljedice za razvoj europske poslijeratne spomeničke produkcije. Drugi vrlo važan čonitelj koji je bitno utjecao na europsku monumentalnu skulpturu toga vremena bio je općeprihvaćeni stav europske likovne zajednice da se iznađe posve novi likovni izraz u opće uvriježenoj potrebi odavanja počasti žrtvama rata i stvaranja vrste univerzalnog znaka kolektivnog pijeteta koji bi izbjegao sve [nakon rata negativne] konotacije humane forme. Uz neosporan **Greenbergov** utjecaj, odluci europskih kipara za jezik apstraktne umjetnosti potpomogla je i nova podjela Svijeta na »slobodni« i onaj – Drugi, svijet ponovno pogaženog dostojanstva individue, prema kojem se trebalo odrediti svim raspoloživim sredstvima, pa i umjetnošću. Ili bolje – umjetnošću prije svega! Iako je tema spomenika žrtvama Drugoga svjetskog rata bila vrlo aktualna tijekom cijeloga hladnoratovskog perioda, nikada nije toliko dominirala europskim kiparstvom kao pedesetih godina. Tada nastale realizacije čine najveći dio europske spomeničke produkcije druge polovine stoljeća u cjelini, a njihova potraga za odgovarajućim rješenjem varira u rasponu od upotrebe tradicionalnih, potrošenih simbola [križ, Pobjeda] do jednako neuspjelih pokušaja angažiranja apstraktne forme u podsjećanju na događaje i situacije čija priroda inducira narativnost. Kako tema kontinuira i u iduća desetljeća, u njezinoj realizaciji se sve izrazitije odražavaju rezultati suvremenih likovnih zbivanja. Tako se u prijedlozima iz šezdesetih godina počinju javljati predodžbe masovne kulture i prvi znaci trivijalizacije samih razloga spomeničkog obilježavanja. Daljnji tijek događaja i na umjetničkoj i na političkoj sceni donijet će konačni raspad rigidnih struktura modernizma, razotkriti u samom činu komemoracije niz sadržajnih kontroverzi i pritom nepovratno odvesti monumentalnu skulpturu u neka posve druga područja.

Dakle, povijest monumentalne skulpture u zapadnoj Europi je, nakon 1945. godine, kao što će zaključiti i **Bernard Ceysson**, *»povijest nemogućeg spomenika«*. **Ceysson** će svoju tvrdnju ilustrirati primjerom *Spomenika uništenom gradu* **O. Zadkina** u Rotterdamu, ostvarenjem karakterističnim za skulptorovu kubističko-tendencioznu stvarnost, ali *»tako slabim u pokušaju da se izrazi sve zgražanje nad prošlim i nada u buduće«*, da ga na kraju ne možemo tumačiti drukčije nego kao samo još jedno od uspjelih djela u individualnom opusu, ali ne i spomenički uspjelu cjelinu. Razloge **Zadkinova** uspjeha i neuspjeha poslijeratne komemorativne skulpture uopće **Ceysson** objašnjava kako nemogućnošću formulacije proživljenih užasa bilo kojim sredstvom izražavanja što ga poznaje naša civilizacija, i slijedno tome, posvemašnjom, stvarnom nemogućnošću stvaranja autentičnog spomenika žrtvama rata, tako i izostankom *»herojske vizije izazvane osjećajem odvojenosti od stvarnosti, kojoj se pridružio i osjećaj 'tužne gustoće življenja' – života čija jedina okosnica je on sam«*.[11]

Svu složenost situacije u kojoj se našlo europsko poslijeratno kiparstvo gotovo da je moguće sumirati jednim jedinim događajem – rezultatima prvog i najvećeg međunarodnog kiparskog natječaja u tom razdoblju, natječaja koji je londonski Institut za suvremenu umjetnost raspisao 1951. godine za prijedlog *Spomenika nepoznatom političkom zatvoreniku*.[12] Radovi, pristigli iz cijelog svijeta, bili su odreda obilježeni kontradikcijom uočenom i na Zadkinovom spomeniku: ili su se sveli na loše prilagođenu alegoriju ili su u prvi plan isticali umjetnikov osobni stil i tako se posve udaljili od teme natječaja.[13] Konačno odustajanje investitora od izvedbe nagrađenog rada, kao i očit neuspjeh kipara da sredstvima svoga medija pronađu odgovarajući, suvremen izraz zadane teme, zorno su odrazili nelagodu vremena u kojem je politika prevladala nad etikom, ali i potvrdili da je, uz nedvojbenu važnost ideološkog čimitelja, najveći stvarni problem spomeničke skulpture Zapada izostanak metafizičke osnove na kojoj bi se temeljila mogućnost komemoracije u *»vremenu bez povijesti«*.[14]

Za spomeničku plastiku Istoka taj problem, barem na prvi pogled, nije postojao. Ispunjavanje određenog ideološkog zadatka plastičkim sredstvima medija oslonjeno na jasan i ograničen ikonografski repertoar i jednako ograničena formalna rješenja, formulirano kao osnovni zadatak i *credo* sovjetske spomeničke skulpture još početkom 30-ih godina, besprijekorno je funkcioniralo i u poslijeratnom periodu. Učinjene su, doduše, neke nužne prilagodbe, uvijek neke nove simboličke figure, neznatno prošireni krug tema, ali političko-propagandna uloga i nadalje je ostala imperativom umjetnosti.

Gledano dakle s aspekta cjeline europske situacije, poslijeratna ideološka podjela na blokove jasno se odrazila i na području monumentalne skulpture – s jedne strane nalazimo neuspješno traganje umjetnika »slobodnog svijeta« za adekvatnim izrazom pijeteta jezikom apstraktne umjetnosti, a s druge strane autistično inzistiranje Istoka na realizmu i ideološkom angažmanu umjetnosti bez ostatka.

IV.

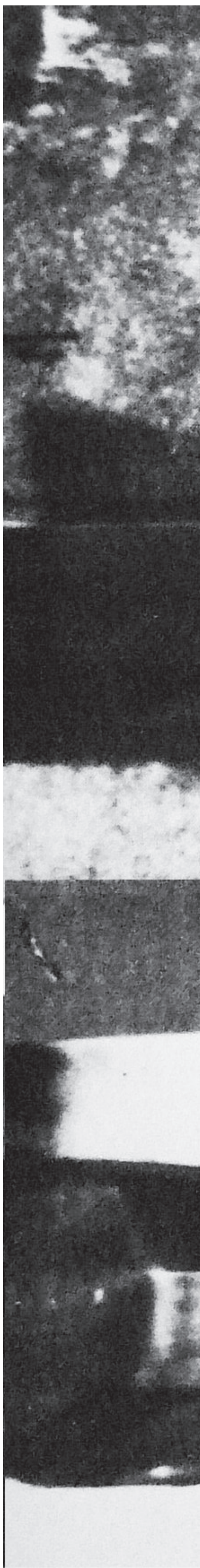
U pokušaju rješavanja temeljnih problema poslijeratne monumentalne skulpture, hrvatska umjetnost će, zahvaljujući specifičnim povijesno-političkim okolnostima, imati »privilegiju« da se pozabavi problemima i jednih i drugih. Autentičnost i vrijednost rješenja do kojih će pritom doći posve je nedovoljno istaknuta. Jedan od bitnih razloga svakako je i perzistencija tipično modernističkog viđenja razvoja likovnih umjetnosti kao odnosa centra i periferije, prihvaćenog i u našoj povijesti umjetnosti. Trebalo bi, međutim, kada govorimo o umjetnosti 20. stoljeća, provjeriti i procijeniti koliko teza o europskim utjecajima koji k nama dolaze *»tangencijalno, a često i sa zakašnjenjem,* [te] *stvaraju složenu, stilski ne-čistu i hibridnu strukturu«*,[15] duguje stvarnom stanju stvari, a koliko imperijalističkoj projekciji modernizma kao umjetnosti visoko urbanih sredina, kulturnih metropola što procese koji se u njima odvijaju tumače i nude kao univerzalne. Naravno da se doprinos vrhunskih umjetničkih djela nastalih u europskim kulturnim središtima ne može umanjiti, niti se činjenica njihova utjecaja na zbivanja u sredinama koje se prema njima nalaze u odnosu ruba može jednostavno i argumentirano osporiti,

07 | Ibidem, str. 124.

08 | Ibidem, str. 124.

09 | Činjenica da je umanjena maketa **Spomenika III Internacionali** punih šest godina kružila po moskovskim radnim organizacijama kao primjer izuzetno dobrog spomeničkog rješenja; pružila je nakratko nadu da će »novo društvo« doista biti u stanju stvoriti »novi spomenik« i radikalno prekinuti s tradicijom prethodnih stoljeća, što se, nažalost, nije dogodilo. O tome da je **Tatlinov** projekt imao, barem u trenutku nastanka i barem u kontekstu tadašnjih likovnih zbivanja u Sovjetskom Savezu, vrlo veliko značenje, svjedoči i bilješka njegova suvremnika **Nikolaja Punina**, koji će, uspoređujući dizajn **Spomenika III. Internacionali** sa statičkom kvalitetom figurativnih spomeničkih rješenja, zaključiti: "Agitacijska akcija tradicionalnih spomenika izuzetno je slaba u odnosu prema buci, dinamizmu i dimenzijama ulice, a kultiviranje individulanog heroizma što ga nalazimo kod klasičnih spomenika u kontradikciji je s poviješću, jer oni u najboljem slučaju izražavaju karakter, osjećaje i misli heroja – no tko izražava tenziju emocija i misli tisuća koje pripadaju kolektivu? Spomenik mora živjeti socijalni i politički život grada i grad mora živjeti u njemu. On mora biti neophodan i dinamičan, a svaka izazovna plastička umjetnost proizlazi samo iz opisa čovjeka kao individue." [**N. N. Punin, The Monument to the Third International**, u »Modern Art and Modernism: Supplementary Documents« [VIII–IX], London: The Open University Press [1983], str. 121.

10 | Uspješnost **van der Rohoeova** spomenika dokazuje i njegova tužna sudbina. Snaga jednostavnih čistih formi nije mogla promaći nacističkom režimu koji ga je srušio već 1933. godine, gotovo odmah nakon svog dolaska na vlast.



11 | **B. Ceysson**, ibidem., str. 167.

12 | **Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku** trebao je biti podignut u Zapadnom Berlinu, u neposrednoj blizini Berlinskog zida. Pobjednik natječaja bio je engleski kipar **Reg Buttler**, a razloge zbog kojih nije realiziran njegov projekt treba tražiti u izrazito političkoj pozadini samog natječaja. Temom i odabranom lokacijom spomenik je trebao biti jasan iskaz stava »slobodnog svijeta« prema stanju političkih i ljudskih sloboda u Istočnom bloku. Iako je u poratnom periodu apstrakcija smatrana najčistijim oblikom iskaza umjetničke/ljudske slobode u svijetu sa zapadane strane Berlinskog zida, naručiteljima se očito učinilo kako bi njezina upotreba u ovom pojedinačnom slučaju mogla biti kontraproduktivna. Kako nije bilo moguće imati i jedno i drugo – rješenje koje je istovremeno i izraz najsuvremenijih umjetničkih zbivanja i podatno sredstvo prijenosa eksplicitne političke poruke, na kraju se od čitavog projekta – odustalo.

13 | **B. Ceysson**, ibidem, str. 167.

14 | Određenje **Hanne Arendt**, **Between Past nad Future**, London: Oxford Press [1954.]

15 | **G. Gamulin**, **Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća**, Zagreb: »Naprijed« [1987.], Vol. II, str. 357.



Danas, kad je spomeničku plastiku toga vremena moguće prosuđivati samo kao dio cjelokupne kiparske produkcije, bez potrebe da se zbog ideoloških razloga podilazi ostvarenjima nastalim »pod dlijetom« državnih umjetnika, a uzimajući u obzir zbivanja na europskoj likovnoj sceni, možemo sa sigurnošću ustvrditi da je monumentalna skulptura jedna od najzačudnijih pojava u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti.

no imperijalna priroda hijerarhijske strukture središte – periferija često onemogućuje da rješenje »s periferije« bude prepoznato kao autonoman i autentičan doprinos općim umjetničkim tokovima.[16]

Niz ostvarenja hrvatske poslijeratne umjetnosti koji pripada samom vrhu europske likovne proizvodnje nije nastao samo kao rezultat pukog odraza i recepcije europskih utjecaja ograničenim sredstvima kulturne periferije, nego kao posljedica autentičnog oblika *preispitivanja* likovne baštine europskog modernizma u cjelini. Slobodno zahvaćajući u iskustva svojih prethodnika – od kubista, konstruktivista, do nadrealista – participirajući u tjeskobnoj atmosferi vremena kojem se podjednako fiktivnom čine i izgubljena prošlost i bolja budućnost, hrvatski umjetnici pedesetih i šezdesetih godina pokušavaju pronaći odgovore na ista pitanja kao i njihovi suvremenici – tragaju za umjetnošću koja će, kako to kaže **Margit Rowell**, *»harmonizirati Čovjeka i Svijet, jer je, nakon Drugoga svjetskog rata, nakon najgore kataklizme našeg vremena sve ponovno bilo vrlo nejasno. Europska umjetnost određuje se stoga prema, s jedne strane, vlastitim izvorima, nevinosti primitivnog svijeta, izgubljenoj autentičnosti bića, a s druge strane nadi i vjerovanju u mogućnost Utopije, "domovine" nove umjetnosti u kojoj bi se estetikom mogle prevladati nelagode egzistencije«*.[17] I hrvatskoj umjetnosti vrlo dobro je poznata *»dijalektička igra koja započinje između ova dva pola odustajanja od sadašnjosti«*, ona koja će strukturirati europsku umjetničku produkciju između 1945. i 1960. godine, ustanoviti njezine teme i sadržaje, te *»determinirati materiologiju njihovog ostvarenja«*.[18]

No, za razliku od europske, hrvatska je umjetnost morala proći i kroz iskustvo oktroirane »bolje budućnosti«, te bila prisiljena voditi paralelnu borbu na dva fronta: protiv ideoloških pritisaka i protiv konzervativnog ukusa vlastite sredine. U borbi protiv prvih pomogao joj je splet povijesnih okolnosti: relativno rani izlazak iz kruga zemalja »realnog socijalizma« i nastojanje da se stvori autentičan umjetničkoideološki program koji bi odgovarao autentičnom [ideološko-političkom] programu tadašnje države. U procijepu, koji se otvorio između neuspjeha programirane umjetnosti i posve nejasne koncepcije njezinog budućeg razvoja, nastao je početkom pedesetih godina stanoviti vakuum – kao u srcu oluje, na trenutak je sve utihnulo i otvorio se maleni prostor praznine koji nije bilo moguće isti čas ispuniti ničim drugim do onim što se u tom trenutku doista zbivalo, onim što je nastajalo daleko od očiju socrealističkih dizajnera kulture – geometrijskom apstrakcijom, individualnim interpretacijama nadrealističkog iskustva, reminiscencijama na metafizičko slikarstvo, nedugo potom i gestom lirske apstrakcije – svim onim što je značilo autentični izraz umjetnosti ove sredine. Jedna za drugom, pojedinačne pojave prerasle su u »stanje stvari« koje više nije priznavalo nikakvu mogućnost oktroiranja. Kritička recepcija apstrakcije bila je burna i negativna, uvjetovana djelomice još svježim sjećanjem na socrealizam, djelomice činjenicom da je, gledano u kontekstu umjetnosti prve polovine 20. stoljeća, geometrijska apstrakcija bila strana iskustvu hrvatske likovne umjetnosti, a dijelom i stoga što je pretpostavljala sasvim novi, naglašeno analitički model kritičke evaluacije. No, ni s tog aspekta Hrvatska nije iznimka. Odbijanje likovne kritike da prihvati geometrijsku apstrakciju sve do sredine pedesetih godina – fenomen je koji poznaje i umjetnost ostalih europskih zemalja [Francuska, Engleska], iako ono u tim sredinama počiva na donekle drukčijim premisama.

Potvrđujući **Ceyssonovu** objekciju [početak ovog teksta], i zbivanja na području hrvatske skulpture kasnila su za razvojem slikarstva, ali ga, za razliku od situacije u prvoj polovini stoljeća, nisu slijedila nego su se okrenula bitnim problemima kiparskog medija, pa iako su pomaci nastajali sporije, oni su podjednako bili intenzivni u komornoj plastici kao i spomeničkoj skulpturi. Unatoč neprijepornoj kvantitativnoj dominaciji akademsko-realističkih rješenja u neposrednom poslijeratnom razdoblju, već oko sredine 50-ih godina zbivaju se značajni »potresi« i na ovom području. Danas, kad je spomeničku plastiku toga vremena moguće prosuđivati samo kao dio cjelokupne kiparske produkcije, bez potrebe da se zbog ideoloških razloga podilazi ostvarenjima nastalim »pod dlijetom« državnih umjetnika, a uzimajući u obzir zbivanja na europskoj likovnoj sceni, možemo sa sigurnošću ustvrditi da je monumentalna skulptura jedna od najzačudnijih pojava u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti.

U naporu da uključivanjem ideološke poruke zadovolji očekivanja naručitelja, a naglašavanjem komemorativne funkcije i najdublju ljudsku potrebu za izražavanjem poštovanja prema žrtvama rata, te da istovremeno na odgovarajući način izrazi već spomenuti, opći osjećaj "tužne gustoće življenja" koji u poslijeratnoj Europi ne priznaje barijere državnih granica, hrvatska monumentalna skulptura ponajprije je posegnula za iskustvima historijskih avangardi s početka stoljeća.

Trenutak istinskog prekida dade se čak posve precizno utvrditi – to je prijedlog **Vojina Bakića** za *Spomenik Marxu i Engelsu* [1952]. Iako odbijen, Bakićev je projekt odigrao ulogu početnog impulsa emancipacije spomeničke plastike od uzusa akademskog realizma. Polemika koju je izazvalo to prilično benigno i ne previše uspjelo djelo razotkrila je mogućnost drukčijeg promišljanja, drukčijeg pristupa problemima spomeničke plastike, ta ukazala na još jednu, izuzetno važnu činjenicu – da nije riječ o individualnom ekscesu, nego prije o stavu cijele generacije kipara koja odbija dati prednost ideološkom sadržaju nad zahtjevima medija.

O kvaliteti **Bakićeva** spomeničkog rješenja može se nadugačko raspravljati. Svakako nije po srijedi veliko i značajno umjetničko ostvarenje, i prije bismo mogli reći da svojim umjerenim oslanjanjem na formalna rješenja kubizma pruža primjer solidne vježbe kipara zanesenog potrebom da u vlastitom iskustvu provjeri zaključke svojih prethodnika nego da je riječ o bitnom strukturalnom pomaku u povijesti naše spomeničke skulpture. No hereza **Bakićeva** prijedloga, ona koja je snažno uzburkala tadašnju kulturnu javnost i ne leži u inherentno umjetničkim kvalitetama *Spomenika*, već u činjenici da je za odavanje počasti velikanima marksizma odabran formalni repertoar umjetničkog pokreta koji je, u još živom nasljeđu socrealizma, bio obilježen stigmom najeklatantnije manifestacije dekadanse zapadnjačke umjetnosti. Iako se 1952. godine više nitko od onih koji su odbili **Bakićev** projekt[19] nije usudio otvoreno izreći takvu karakterizaciju, ona je bila implicitno prisutna i svima posve jasna. No, kao što odbijanje geometrijske apstrakcije u slikarstvu nije moglo zaustaviti njezino napredovanje, tako ni sudbina ovog spomenika nije mogla spriječiti avanturu traženja drukčijih i novih rješanja za sve brojnije spomeničke zadatke. U moru loših, konvencionalnih realizacija koje podjednako podilaze ideološkom zahtjevu kao i sklonosti lokalnih naručitelja prema »prepoznatljivom« iznikla je postupno skupina spomenika koji i u europskim okvirima znače vrlo važna rješenja. Obilježeni pitanjem odnosa umjetnosti prema ideološkom imperativu, pitanjem odnosa modernizma i tradicionalizma i odnosa nacionalnoga prema internacionalnome, potvrđuju pravilo da specifični problemi u specifičnim situacijama rađaju i specifične odgovore.

Najbitnije od navedenih pitanja – pitanje odnosa umjetnosti prema ideološkom imperativu – ne konotira istu vrstu problema s kojima se u tom razdoblju suočavaju kipari zapadnoeuropskog kruga. Dok je u njihovom slučaju riječ o pitanju radikalnog purizma, pretpostavljenog **Greenbergovim** shvaćanjem svrhe i smisla umjetnosti, o pitanju kako jezikom čiste umjetnosti pronaći univerzalne oblike izraza kolektivnog pijeteta, koji bi se mogli oduprijeti svakom pokušaju ideološke instrumentalizacije, u slučaju hrvatske skulpture situacija je obrnuta. Problem je kako neizbježni ideološki sadržaj potčiniti jeziku umjetnosti i sačuvati mogućnost čiste umjetničke kreacije u monumetalnom mjerilu spomeničke skulpture. Jedno od mogućih rješenja nudila je vrlo kompleksna i uvjerljiva metoda simbolizacije ponuđena naknadnom verbalnom eksplikacijom koja je trebala uvjeriti naručitelja [Državu] kako je njegov zahtjev [ipak] zadovoljen. Drugo je bilo češće i naoko jednostavnije – neke od elemenata spomeničkog rješenja uskladiti s razinom eksplicitnosti poruke koja se očekuje i na taj način otvoriti prostor slobodnom ispitivanju onih aspekata forme koji ostaju u drugom planu. Autorski pristupi se pritom znatno razlikuju. Pojedini umjetnici odlučuju se za jezik čiste apstrakcije, poneki pak ostaju u krugu vizualne prepoznatljivosti i humane forme, treći polaze od nje, ali je apstrahiraju od svakog suviška naracije do granice pretvaranja u univerzalni znak. Realizacije variraju od kompleksnih arhitektonsko-skulpturalno-ambijentalnih zahvata [kategorija spomen-parka] do gotovo komornih i vrlo osobnih interpretacija određene teme koja je često samo izlika traženju rješenja za određeni kiparski problem. U autora koji izbijaju u sam vrh skupine hrvatskih umjetnika čija su spomenička ostvarenja bez sumnje važna i za povijest europskog modernog kiparstva [**Džamonja**, **Bakić**, **Angeli-Radovani**] jasno je vidljiv golem napor uložen u pročišćavanje vlastitog likovnog jezika i potragu za univerzalnim rješenjima koja bi mogla podnijeti i teret i sjećanja i teret bivanja.

Najuspjeliji spomenici poslijeratnog razdoblja stoga više ne obilježavaju samo uspomenu lokalne zajednice na određeno povijesno iskustvo, već prije su izraz opće potrebe i napora kulture da pokuša obnoviti vjeru u vlastiti smisao povratkom korijenima, rudimentarnome koje se, s obzirom da je za sva vremena izgubljeno, može samo zamišljati. Kako zamišljanje pretpostavlja referiranje na oblike unutarnje realnosti, ono nužno vodi apstrahiranju, eliminaciji, koja je u najvećem broju slučajeva provedena do točke isključivanja svih elemenata vizualnog svijeta u mjeri potrebnoj da se forma i medij pretvore u čistu energiju apstraktnog znaka. Poneki refleks humanog prisustva, vrsta »preostatka« toga procesa, bitno ne narušava mogućnost kontemplacije koja često više nije vezana ni uz kakav pojedinačni povijesni trenutak, već prije uz cjelinu kolektivnog iskustva povijesti.

Unatoč neospornoj kvaliteti naše spomeničke produkcije druge polovine stoljeća, dosad nije obavljen ni jedan sintezni pregled koji bi je vrednovao isključivo s aspekta likovnih vrijednosti. Važnost i hitnost takvog posla, unatoč svim prošlim i sadašnjim ideološkim opterećenjima, možemo ilustrirati opusom jednog kipara – **Vojina Bakića**, a dokaz da je reevaluaciju hrvatske poslijeratne monumentalne skulpture potrebno i moguće obaviti samo i jedino na temelju njezinih neospornih estetskih vrijednosti, pružiti analizom jednog od najboljih djela ovog kipara – *Spomenika Pobjedi* u Kamenskoj [1958].[20] No da bi se odredila važnost i umjetnički domet tog **Bakićeva** ostvarenja, nužno je odrediti osnovne obrise i izvorišta likovne poetike u čijem kontekstu nastaje.

V.

Vojin Bakić pripadnik je prve poslijeratne generacije hrvatskih kipara koja je tijekom svog akademskog obrazovanja stekla nužna tehnička znanja i usvojila solidan formalni rječnik, no svoju je estetiku formulirala usvajanjem i provjerom kiparskih iskustava europske moderne umjetnosti. Njegov razvojni put s tog je aspekta posebno zanimljiv i gotovo doslovno ilustrira **Greenbergovu** projekciju cjeline razvojnog puta europske moderne skulpture od njenih početaka u razdoblju historijskih avangardi pa do *»točke* omega *nove pikturalnosti«*,[21] u kojoj će se zaustaviti i **Bakić** sa svojim *»svjetlonosnim formama«*.

Intuitivno slijedeći **Greenbergovu** definiciju izvorišta skulpture 20. stoljeća, iznesenu u eseju *New Sculpture*, još jednom tekstu ovog teoretičara koji je snažno utjecao na tokove europske poslijeratne umjetnosti, **Bakićevi** počeci u znaku su klasičnih predstavnika modernog kiparstva – **Rodina** i **Maillola**. Provjeravajući u vlastitom radu osnovne oblikovne principe svojih velikih prethodnika, **Bakićevo** zanimanje za njih traje upravo onoliko koliko je potrebno da bi se sumirale estetske konzekvence određenog pristupa – redovito

16 | Tako ćemo upravo 30-ih godina ovog stoljeća pronaći u nekim **Meštrovićevim** projektima [1922–1940] izuzetno značajan doprinos fizionomiji razdoblja u cjelini. Mislimo prije svega na nerealizirane projekte spomenika maršalu **Pilsudskom** u Varšavi i kraljevima **Karlu** i **Ferdinandu I** u Bukureštu, koji bi koncepcijom i veličinom zahvata [da su realizirani] pripadali među najupečatljivije manifestacije europskog monumentalizma međuratnog razdoblja.

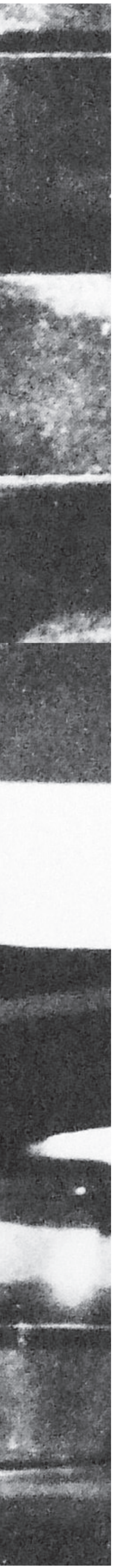
17 | **M. Rowell**, Avant-Propos, u: »Qu'est-ce que la sculpture moderne?« [katalog izložbe], centar Georges Pompidou, Pariz, 1986, str. 7.

18 | Ibidem., str. 8.

19 | U komisiji koja je odlučivala o izboru kiparskog rješenja za Spomenik Marxu i Engelsu bili su **Milan V. Bogdanović**, **Miroslav Krleža** i **Josip Vidmar**.

20 | Projekt za **Spomenik Pobjedi** nastao je 1958. godine, a realiziran je nakon punih deset godina i od tada se često spominje u stručnoj literaturi kao izuzetno kiparsko rješenje, što nažalost nije moglo promijeniti njegovu tužnu sudbinu. Uništen je miniranjem 1991. godine, čime je nanijeta nenadoknadiva šteta hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća.

21 | **C. Greenberg**, **The New Sculpture**, u: »Art and Culture«, London: Phaidon Press, 1973, str. 145. Prvi put objavljeno u »Partisan Rewiev «, New York, 1949.



djelom ili djelima koja izravno ulaze u krug najviših dometa hrvatske skulpture toga vremena. Čak i kad je prisiljen kretati se u uskim okvirima dopuštenog, pronaći će, kao u ranom poslijeratnom razdoblju, načine da kiparske »zadatke« podredi svom primarnom interesu za plasticitet forme i izražajne vrijednosti površine [*Portret Ivana Gorana Kovačića*, 1947]. Nakon te poratne epizode obilježene iskustvima impresionizma, već s prvim znacima poraza socrealističke doktrine, **Bakić** će se upustiti u iskušavanje kubističke prostorne analize oblika. Kako će izražajne mogućnosti i toga pristupa ubrzo biti temeljito istražene, iscrpljene, sažete i ilustrirane čuvenim *Autoportretom* [1951/52],[22] slijedi gotovo sudbinski susret s **Brancusijevim** kiparstvom što će rezultirati prvim **Bakićevim** autentičnim prinosima povijesti europske skulpture. Primjenjujući **Brancusijevu** metodu plastičkog sažimanja, inzistiranja na koncentraciji energije u jezgri volumena i oslobađanja forme od svih suvišnih ikonografskih oznaka, **Bakić** će u vrlo kratkom vremenu postići izuzetno visok stupanj čistoće likovnog jezika i plastičke uvjerljivosti oblika. No slično svom velikom prethodniku, koji je *»dovodeći monolit do ekstrema manje-više iscrpio izvor oblika«*, i on se u jednom trenutku opasno približio granicama automanire. Proces apstrahiranja, koncentracije na globalnu percepciju mase obuhvaćene glatkom, poliranom ovojnicom okupanom svjetlošću i sve više opterećenom elementom naracije sadržanom u još evidentnim referencama na lica i tijela – bio je doveden do kraja. Tražeći izlaz iz te situacije, **Bakić** je krenuo u novom smjeru. Pojačavajući pritisak iz jezgre volumena na sve napetiju ovojnicu, odnosno usmjeravajući njegovu energiju u proces transformacije mase, postupno je tanji i pretvara gotovo u plohu što će se posve osamostaljena vratiti autentičnoj realnosti slobodnog prostora. Primordijalnu biomorfnost »oblutaka«, zamijenit će tako vegetabilna organičnost »razlistanih formi« što se pružaju pogledu s posve drukčijim perceptivnim zahtjevima: koncentracija na globalni vizualni obuhvat mase ustupa mjesto bogatstvu vizura; svjetlost što je nekad imala zadatak potvrditi cjelovitost i kompaktnost volumena sada pronalazi u tami svoj dobrodošli komplement, statičnost i samodovoljnost monolita gubi se pred lakoćom i pokrenutošću oblika uronjenih u dijalog s prostorom. Nastojanje forme da preuzme kontrolu nad dinamikom prostora »oko« kojeg nastaje i čije djelovanje pokušava ugraditi u svoju strukturu, pokreće novu i, po svojim izražajnim mogućnostima, gotovo neiscrpnu »igru s prazninom« što ne pruža više nikakvu nadu u mogućnost **Bakićeva** povratka skulpturi kao *»sveobuhvatnom sredstvu izražavanja«*.[24] Skulptura za njega postaje i ostaje estetskim objektom – samodostatnim izričajem čiste likovnosti.

Od 1958. godine do početka šezdesetih eksperimenti s »razlistanim formama« vodit će prema sve izrazitijoj geometrizaciji oblika i sve racionalnijim principima njihove izgradnje, a pratit će ih i upotreba novih materijala [olova, aluminija, inoxa, duraluminija]. S obzirom na tu činjenicu, *»svjetlonosne forme«*, skulpture-konstrukcije obogaćene luminokinetičkom dimenzijom, što nastaju početkom šezdesetih godina, logični su nastavak **Bakićevih** istraživanja. Naglašenim formalnim racionalizmom: oslanjanjem na čistu geometriju kruga, matematičku strogost kompozicije, repetitivnost, isticanje vremenske/prostorne komponente ugrađene u materijalnost forme, do krajnosti je dovedeno inzistiranje na skulpturi kao konstruiranom predmetu – artefaktu – nasuprot prirodnoj formi ili skulpturi shvaćenoj kao formi oličavanja prirode.

I dok je sredinom pedesetih godina **Bakić** još blizak »novom humanizmu« organske apstrakcije na tragu **Brancusija** i **Arpa**, potkraj desetljeća, u razdoblja nastanka *Spomenika Pobjedi*, njegova likovna poetika nalazi jedinu uvjerljivu paralelu u djelu suvremenika [**Viani**, **Gilioli**, **Hartung** ili **Hajdu**], da bi se početkom šezdesetih, zaokretom prema geometrijskoj apstrakciji, oslonila na estetiku postkonstruktivizma [**Max Bill**]. Osim izuzetne umjetničke vrijednosti **Bakićeve** skulpture kao najjačeg argumenta njegova značenja u povijesti hrvatske skulpture, važno je ukazati i na obilježja koja ga suštinski određuju kao istinskog reprezentanta [pripadnika-predstavnika] europskog kiparstva kasnog modernizma. Kreativno postvarenje temeljnih polazišta posve suprotnih polova povijesti europskog poslijeratnog kiparstva u vlastitom umjetničkom iskustvu, a posebice specifične kvalitete **Bakićevih** zrelih skulptorskih ostvarenja – evidentnost oblika, njihova čista vizualnost, intenzivno i aktivno sudjelovanje materijala u naglašavanju pikturalnih vrijednosti plastičke forme – u cijelosti se poklapaju s vrijednostima što ih upravo **Greenberg** ističe kao temeljne oznake »nove skulpture«, one koja je jedina sposobna stvoriti novu povijest ovoga medija i konačno prekiniti pupčanu vrpcu njegove veze sa slikarstvom.[25]

VI.

Vrednovanje doprinosa cjeline **Bakićeva** opusa ostvarenju **Greenbergova** modernističkog sna o »teleološkoj evoluciji skulpture«, zasigurno bi osnažilo kiparevu poziciju u povijesti europske skulpture, uzgred nam reklo štošta zanimljivog o smislu i izvorištima »simboličkih formi« koje proganjaju našega »snivača«, i vjerojatno nas navelo na zaključak kako bi i *Spomenik Pobjedi* iz Kamenske među njima mogao imati značajno mjesto.

Projekt za *Spomenik,* nastao 1958. godine kao **Bakićevo** rješenje natječajnog zadatka za središnje obilježje slavonskog sudjelovanja u NOB-u, koncepcijski je vrlo jednostavan: skulpturalna forma postavljena u središte širokog platoa smještenog u nekultiviranom prirodnom ambijentu. Razmjeri platoa određeni su proporcijama skulpture i usklađeni s topografijom okruženja. Odbacujući svaku ideološku eksplicitnost, **Bakić** je za rješenje središnjeg plastičkog akcenta kompozicije odabrao jednu od svojih »razlistanih formi« – vrlo jednostavnu istanjenu masu koja poput elastične ovojnice obuhvaća unutarnji prostor oblika obrnutog stošca. Pritisak »praznine« iz središta kompozicije probija ovojnicu, i stvara uzdužnu perforaciju što se pruža prednjom stranom oblika. Pod utjecajem energije iz unutrašnjosti forme perforacija se širi od podnožja prema vrhu, a epiderma omotača rasteže duž njezinih rubova i lelujavo izvija u prostor. Dinamizam kompozicije uspostavlja se konstantnom interakcijom između energije pritiska unutrašnjeg prostora i energije otpora ovojnice, interakcijom između tendencija horizontalne ekspanzije »praznine« i vertikalnog rasta materije. Svjetlost je uvučena u igru na dva načina: kao element koji kontrastom duboke tame unutrašnjeg prostora i svjetlosnih vrhunaca na vanjskoj površini omotača naglašava temeljne formalne suprotnosti i kao medij u čijem se neometanom toku niz glatke površine oblika potvrđuje njegova cjelovitost.

22 | Ističemo ga kao najbolje djelo **Bakićeve** kubističke faze. Ostala djela koja joj pripadaju – projekt **Spomenika Marxu i Engelsu** i **Spomenika Jovanu Jovanoviću-Zmaju** – samo su provjera oblikovih principa demonstriranih **Autoportretom** u monumentalnome mjerilu javne plastike.

23 | **Greenberg**, ibidem., str. 142.

24 | **Greenberg**, ibidem., str. 140.

25 | **Greenberg**, ibidem., str. 148.



Sretna okolnost da naručitelj *Spomenika Pobjedi* uspijeva u njegovu prijedlogu pronaći simboliku dostatnu postavljenom zadatku omogućila je tako nastanak jedne od najvećih apstraktnih skulptura na otvorenom u europskoj umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata. Tijekom godina njezin je komemorativni aspekt, ako ga je i bilo, blijedio zajedno s uspomenom na naručitelja i razloge narudžbe, a mjesto pretpostavljenog ideološkog sadržaja ispunila su značenja posve druge vrste. Spomenik u Kamenskoj postao je s vremenom ono što oduvijek doista i bio – samo monumentalna apstraktna forma.

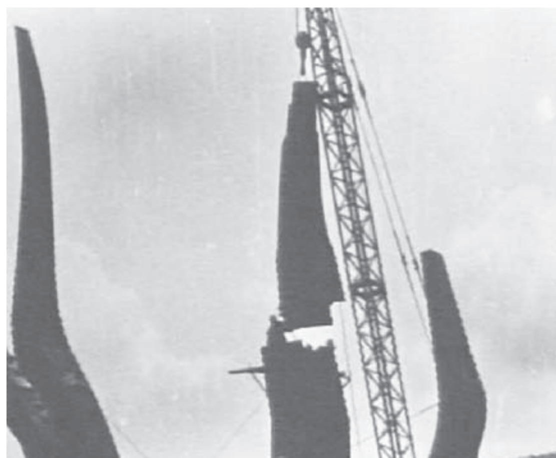
Kada su se, početkom 1957. godine, prve »razlistane forme« pojavile u **Bakićevu** opusu, obilježavala ih je organičnost čija se asocijativna veza sa svijetom prepoznatljivoga, ako je ikada i postojala, u idućim godinama polagano gubila, referentno polje asocijacija radikalno sužavalo, a biomorfnost postaje očitom posljedicom njihova nastojanja da strukturiraju i dinamiziraju prostor imaginarnog središta kompozicije. To pročišćavanje formalnog vokabulara praćeno pažljivim balansiranjem temeljnog odnosa punoga i praznoga, obilježilo je gotovo svaku **Bakićevu** skulpturu iz te faze inherentnom monumentalnošću, kvalitetom skulpturalne forme koja nije ovisila o njezinim fizičkim razmjerima već o koncentraciji energije i harmoničnom odnosu između oblikovnih i [u strogo likovnom smislu] značenjskih aspekata djela. Posljedica je to i **Bakićeva** interesa za ispitivanje temeljnih odrednica kiparskog medija i prirode skulpture kao tijela u prostoru određenom fizikalnim zakonitostima. Bilo da ih trpi ili im se odupire, skulpturalna forma ih uvijek i nužno uključuje u vlastitu strukturu. Odgovor na temeljno pitanje – na koji način se one postvaruju u skulpturi i kako utječu na njezinu estetiku, mogao se pronaći samo konkretizacijom, provjerom likovnih vrijednosti forme koje, bez obzira na mjerilo realizacije, moraju biti sačuvane.

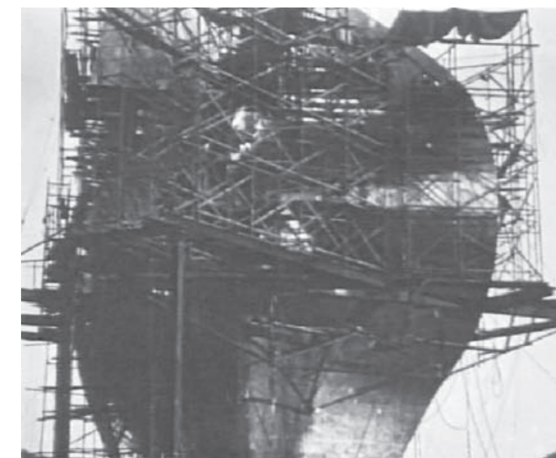
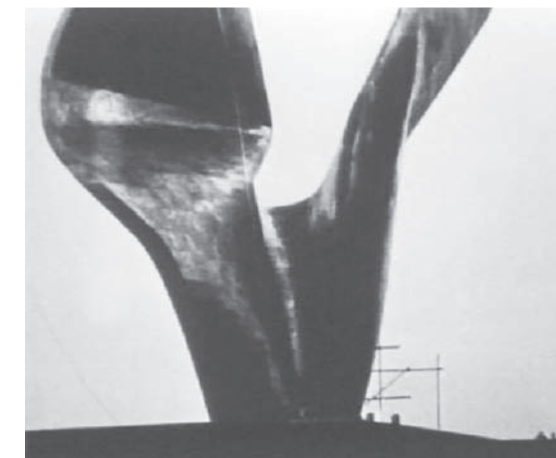
Natječaj za *Spomenik* poslužio mu je stoga kao dobrodošla prilika da u monumentalnim razmjerima provjeri održivost oblikovnih principa već ispitanih u komornoj plastici. S obzirom da je monumentalizacija podrazumijevala otvoreni prostor, u proces ispitivanja unijet je još jedan vrlo važan element – element odnosa skulpture i prirodnog okružja. Odabirući lokaciju posve izvan naselja u okružju nenarušenom ljudskom aktivnošću, **Bakić** se odlučio za ambijent u kojem likovna čistoća apstraktnog oblika nalazi svoj jedini ekvivalent u čistoći oblika idealne prirode. Jedinstvo koje je pritom ostvareno zasniva se na snazi komplementarnog odnosa Prirode [forma okružja] i Kulture [forma čiste cerebralnosti podrazumijevana apstraktnim oblikom], kojim Jedno postaje temeljna oznaka za svoje Drugo. Elementi prirodnog okružja prividnom slučajnošću rasporeda naglašavaju *oblikovanost*, strukturiranost skulpturalne forme i njezinom racionalnošću potvrđuju vlastitu spontanost, dok, s druge strane, skulptura izlaže svoje oblike kao utjelovljenje i kristalizaciju vječne Prirode.

Dijalektika njihova odnosa podrazumijeva estetski red bez vremena i povijesti – vječnu sadašnjost potvrđenu i **Bakićevim** odabirom tvarne komponente – duraluminija, materijala čija je prirodna supstanca posve transformirana industrijskom obradom. Između tako određene materiologije forme i njezine akcije modeliranja prostora uspostavlja se dijalektička igra ravnomjernog distribuiranja značenja: materijal koji utječe na načine čitanja djela – ne može samo po sebi biti nositelj njegova značenja, kao što se ni forma ne može svesti na čistu emanaciju materijala, ali ni osloboditi svoje tvarne oznake. Priroda njihova odnosa, presudnog za estetiku forme, odjekuje i u dvojnom karakteru prostora [prostor-praznina i prostor-ovojnica] i strukturalnoj ulozi svjetla. Slobodno od povijesnih veza, zatvoreno bilo kakvom ikonološkom pristupu, uključujući i svaku ideološku oznaku, **Bakićevo** djelo ostvaruje tako svoj krajnji cilj – postaje čistim estetskim objektom, konkretnom manifestacijom umjetnosti. Idealni **Greenbergov** spomenik europskog zrelog modernizma.

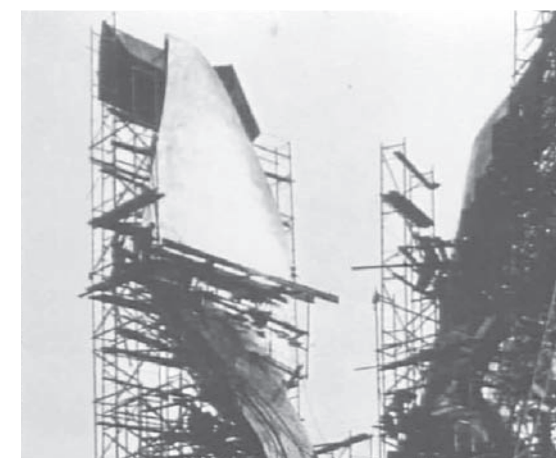
Po svojoj kiparskoj vokaciji sklon gotovo rigoroznoj čistoći likovnog jezika, **Bakić** je *Spomenikom Pobjedi* stvorio snažno umjetničko djelo koje na gotovo doslovan način potvrđuje [izrazito modernističku] tezu **G. Bazina** o *»apstrakciji kao poziciji slobode, koja uključuje čitavog čovjeka i ne ostavlja mjesta paktu s moći«*. S obzirom da ne nastoji reći bilo što o bilo čemu što se nalazi izvan granica njezine čiste pojavnosti, apstraktna forma se u ovom slučaju naručitelju [pozicija moći] mogla ukazati i kao »prostor praznine« koji, osim neporecive plastičke uvjerljivosti [pozicija umjetnosti], nema nikakva vlastita značenja, te može po[d]nijeti svako koje mu se odredi. Dakle, upravo ono što je predstavljalo temeljnu likovnu vrijednost **Bakićeva** djela, obranilo je u jednom vremenu njegovo pravo da bude upravo to što jest – samo skulptura. Na žalost, u jednom drugom vremenu, isto to poslužilo je kao razlog njezina uništenja. ★

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 22, Zagreb, 1998, str. 186-201.

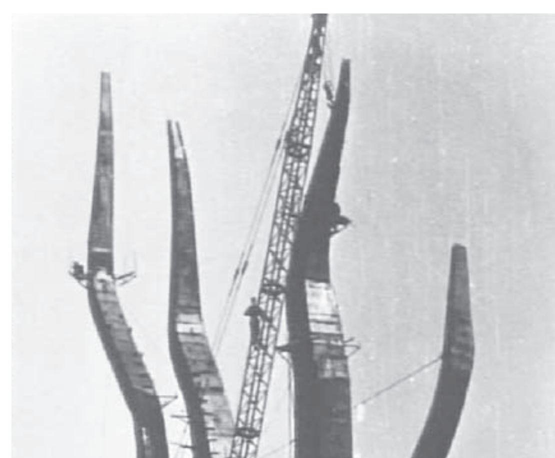



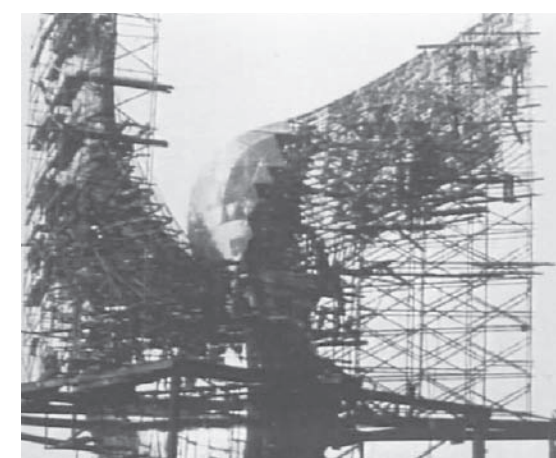

















kadrovi iz dokumentarnog filma o **Vojinu Bakiću**, autor **Radovan Ivančević**, 1970.

"Poslije godine 1945. pred nas umjetnike postavio se vrlo odgovoran zadatak: da se obilje sadržaja i temata iz naše najbliže povijesti iz Oslobodilačke borbe i suvremenog života, kreira, ali tako, da to ne bude formalističko igranje materijom ili podražavanje već stvorenim formama i uzorima, nego da se pronađe, jedna viša forma, viši i puniji zahvat, koji bi odgovarao i našem novom čovjeku i vremenu u kom živimo."

Vojin Bakić: "Glasam za narod, glasam za škole", Ilustrirani vjesnik 1950.

"Čar je svega u avanturi, u traženju, u tom je smisao čovjeka.
Jer po utrtim stazama lako je hodati, ali, to nije riskantno, pa nije ni interesantno."

Vojin Bakić, Omladinski tjednik, 1975.

MILAN PRELOG

Djelo Vojina Bakića

Na stranicama naših listova i revija prilično se rijetko susreću članci posvećeni opširnijem prikazu djelatnosti nekog savremenog likovnog umjetnika, a kada se i jave, obično su vezani uz neki više-manje konvencionalni povod, uz samostalne izložbe ili jubilarne datume. Zbog toga je možda potrebno započeti jedan nekonvencionalni članak o djelu kipara **Vojina Bakića** s odgovorom na pitanje: zašto se baš sada javlja ovaj prikaz njegova rada?

Prije svega zato, jer je već odavno trebalo fiksirati bar u osnovnim linijama jedan opus koji nekoliko godina stoji u prvom planu našeg likovnog života, a koji za širu javnost postoji tek kao nepovezani niz fragmenata, doživljenih u slučajnim susretima. Jer usprkos popularnosti pojedinih njegovih djela, o cjelokupnom dosadašnjem radu i o ličnosti autora prekrasnog pačeničkog lika pjesnika **Gorana Kovačića**, spomenika strijeljanima u Bjelovaru i drugih djela, koja su od 1947. g. do danas spadala među najuspjelije realizacije izvjesnih zadataka naše skulpture, - znade se i suviše malo. Ne može se doduše reći, da nije bilo priznanja **Bakićevu** radu. Gotovo sve što je izlagao na »revijalnim« izložbama bilo je pozitivno ocjenjeno od kritike, dva su rada dobila Savezne nagrade [1947. i 1948.], jedan nagradu naše Republike [1949. g.], a jedan Saveza sindikata Jugoslavije [1953. g.]. No ipak, još nitko nije pokušao fiksirati tu djelatnost u cjelini, ukazati na njen položaj u našem likovnom stvaranju, pokazati njen razvoj i pratiti ga od djela do djela. Jednom, kada će se to konačno morati učiniti za neku monografiju, biti će već vrlo teško rekonstruirati tok rada od niza godina. Odilaze djela na svoje, često nepoznate puteve i pojedine se faze života i rada mrve u prostoru i vremenu. Negdje širom zamlje, u Bjelovaru, Čazmi, Kolašinu, stoje spomenici, po nekim dalekim uredima i stanovima rasule su se manje skulpture, a u atelieru ostaje tek par izrezaka iz novina, nekoliko fotografija, a u Modernoj galeriji, toj »antologiji« naše savremene umjetnosti, stoji samo jedan manji i zapravo vrlo rani **Bakićev** rad.

Pisati upravo danas o **Bakiću** potrebno je i stoga, što se tokom posljednje dvije godine u njegovu radu sve jasnije očituje jedna nova faza i već postoji mnogo djela, koja se nižu kao međaši na novom putu: niz novih oblika, koji ne samo da se razlikuju od onih, sa kojima se **Bakić** ranije afirmirao, nego se oštro odvajaju i od neposredne tradicije naše skulpture. Napuštajući način rada, koji mu je ranije donio priznanje i tražeći nova, smiona rješenja, **Bakić** je stupio na put, koji nije i ne može biti lagan. Početak te nove **Bakićeve** faze obilježen je dvostrukom borbom: borbom za novi, vlastiti izraz i borbom za priznanje tog novog izraza. Dok deseci skulptura, nizovi varijanata iste teme, govore o golemom stvaralačkom naporu da se nađu nova rješenja, – dotle se u vezi s nekim djelima iz te nove **Bakićeve** faze javljaju prvi obrisi sukoba sa postojećom narudžbom, sa tradicijom, sa statičkim gledanjima na skulpturu, na umjetnost uopće. U sadašnjem položaju naše likovne umjetnosti ta borba za novi izraz, nove oblike i taj sukob s određenim kriterijima i sudovima, nemaju samo neki izolirani individualni vid i značaj, te pisati o njima znači dodirnuti i neka principijelna pitanja neše umjetnosti uopće.

Rođen 1915. godine **Bakić** pripada danas »srednjoj generaciji« naše likovne umjetnosti. To su ljudi rođeni početkom Prvog svjetskog rata ili neposredno prije njega, koji su, dozrijevajući u onom nemirnom intermezzu između dva rata, stvaralački buknuli punom snagom u godinama poslije Oslobođenja. Ta srednja generacija po svom specifičnom položaju u razvoju naše moderne umjetnosti bila je pozvana ne samo zato da ostvari na bazi neposredne tradicije maksimalne kvalitete, nego ona po logici historijskih zbivanja u našoj zemlji postaje danas pravi, istinski nosilac novih htijenja. Činjenica da danas upravo u redovima te srednje generacije dozrijevaju nova rješenja, koja znače postepeni raskid sa tradicijom, proizlazi upravo iz njenog položaja u vremenu i razvoju naše umjetnosti. Historijskom nužnošću borba pojedinca za stvaranje vlastite umjetničke fizionomije mora danas nužno značiti i borbu za posve nove puteve naše umjetnosti uopće. To je generacija sa kojom završava jedna perioda naše umjetnosti i otpočinje nova, to je generacija, koja je na neki način rezimirala nekoliko decenija razvoja naše savremene umjetnosti, a time i iscrpla ona izražajna sredstva, koja su joj stajala na raspoloženju u našoj tradiciji. Danas, u koliko pojedinci, pripadnici te generacije, ne žele da se kreću u zatvorenom krugu, da stvore vlastite statičke manire, moraju krenuti na traženje novih oblika. Taj problem srednje generacije očituje se u svoj jasnoći i u **Bakićevu** djelu i linija njegovog razvoja dio je kolektivne biografije cijele jedne generacije.

A u njegovoj individualnoj biografiji treba zabilježiti slijedeće podatke. Njegovo je rodno mjesto Bjelovar, maleni grad na rubu ravnice, kojeg je negdje u 18 stoljeću zasnovao neki carski vojni graditelj vojnički strogo i pravilno sa širokim ulicama, što se sijeku pod pravim kutem. U tom provincijskom okviru protiče prva **Bakićeva** mladost bez većih potresa, s uobičajenim slijedom osnovne škole i gimnazije. Šumi, živa kao košnica, velika kuća **Bakićevih**, punom mladosti: bilo je tada između dva rata u njoj petero braće i jedna sestra. Obasjani tim tihim svjetlom mirne provincijske idile protiču i četri godine na Akademiji u Zagrebu [1934.-1938. g.] i kada je 1939. godine **Bakić** priredio u Bjelovaru svoju prvu [do sada jedinu] samostalnu izložbu, ona je bila prvi rezime djela jedne zdrave, vedre mladosti. No, iako stoji na samom početku njegove kiparske djelatnosti, ta se izložba u stvari javila gotovo na završetku jedne periode njegova života. Jer ono što dolazi ubrzo nakon toga, razbija taj mirni život. Dolazi rat i u **Bakićevu** biografiju ulazi prvi puta tragedija: hiljadudevetstotinačetrdeset i prve bila su ubijena četiri brata **Bakića**, četiri komunista.

Slijedi mora ratnih godina, vrijeme trpkog i teškog dozrijevanja. Nastavak studija na Akademiji u **Kršinićevoj** specijalki. Kao u nekom snu o prošlosti nastavljaju se i dalje ranije teme, no njihovom rješavanju sve se više gomila nova snaga različita od one nekadanje mirne i vedre snage mladića, koji je tek napusto Akademiju. To je sada grčevita i pomalo surova snaga, to su nemir u vremenu i nemir u čovjeku, koji traže novi izraz, i raniji oblici dosadanje teme postaju preuski, da se kroz njih izrazi sve ono što muči čovjeka. I kada su poslije 1945. godine taj nemir i ta snaga provalili kao erupcija, našli su nove teme, potražili nove oblike. Sve ono, što što se gomilalo kroz duge i teške godine, oslobađalo se u grozničavu radu. Od prvih izložaba poslije Oslobođenja pa do danas **Bakićeva** je biografija u stvari kronologija intenzivnog rada i njeni su značajni datumi datumi nastanka



pojedinih djela. Izvan toga rada treba u njoj zabilježiti svega nekoliko podataka. A među njima jedan duboko tragični: smrt žene. I kao kratke predahe: dva kraća boravka u Parizu.

U dosadašnjoj **Bakićevoj** djelatnosti ocrtavaju se jasno tri faze. I ako shvatimo izložbu od 1939. godine kao početak njegova rada, onda se osnovne prekretnice ocrtavaju u 1945. i 1950. godini.

Danas je već gotovo nemoguće posve rekonstruirati onu bjelovarsku izložbu od 1939. godine, a time i **Bakićeve** početke. Izgubljeni su crteži koji su sačinjavali jedan dio te izložbe, posve ranih radova je nestalo i tek svega par sačuvanih skulptura, nastalih između 1939. i 1945. godine, dozvoljava da se ta faza sumarno okarakterizira. Djela iz te prve faze pokazuju začudnu zrelost. Gotovo bez ikakva kolebanja **Bakić** je stvorio niz skulptura s jedinstvenim izrazom. Ta je prerana zrelost nastupila možda kao posljedica određenog ograničavanja i u temi i u formi. Dominacija ženskog akta kao tematike i kamena kao materijala ukazuju na **Kršinićev** utjecaj, a taj se utjecaj očituje u stanovitoj mjeri i u formalnom oblikovanju. Ako bi trebalo navesti neki veliki uzor za tu **Bakićevu** fazu, bio bi to možda **Maillol**; to je isti svijet mirne egzistencije tijela u prostoru, bez psiholoških napetosti, bez kretnje. Žensko poprsje, ženski torso, akt žene koja stoji, kupačice i neka druga djela iz te faze nastaju snažnim i jednostavnim oblikovanjem kamene mase. Mirne površine, svjesno izbjegavanje nekog jačeg pokreta i svake nemirne krivulje, koja bi remetila statiku kamene jezgre, »bloka«, pokazuju jasno izraženo htijenje, da se skulptura dade u okviru jednostavnih primarnih oblika.

Tek pred kraj prve faze javlja se jače naglašeni nemir površine i kretnja. Dok mala skupina *Evropa na biku* predstavlja u neku ruku spoj ranije mirnoće i nove napetosti u sretnom tematskom opravdanju, dotle se nešto kasniji *Bik* javlja i po obliku i po temi kao izraz akumulirane snage. 1945. godina predstavlja onu prekretnicu, iza koje **Bakić** napušta taj mirni, lirski svijet ženskih aktova i portreta i baca se u vrtlog novih zadataka. U stvari 1946. godina donosi prvo značajno djelo druge **Bakićeve** faze: lik pjesnika **Gorana Kovačića**.[01] Uz svoju, individualno-skulptoralnu vrijednost, to je djelo značajno i kao rješenje jednog specifičnog umjetničkog zadatka, koji bi se mogao nazvati »idealnim portretom«. S tim terminom obilježavamo portret određene ličnosti, kod kojeg nije postojao jedan od osnovnih uvjeta portreta: izravni kontakt modela i umjetnika. Namjesto tog direktnog, neposrednog oblikovanja individualnih podataka, stupa u prvi plan zadatak da se oblikuje određeni pojam, koji prikazana ličnost nosi u sebi. I ako **Goran** živi u nama živjet će za buduće generacije kao pojam pjesnika i krvave žrtve, onda je **Bakićev** lik adekvatno skulptorsko oblikovanje toga pojma. Da izrazi taj pojam **Bakić** je morao potražiti nov formalni izraz. Psihološki sadržaj, koji je sada stupio u prvi plan, oblikovan je nemirnom obradom površine i patetični oštri lomovi svjetla i sjene zamjenjuju nekadašnju mirnoću. Iako je u pozadini ranije faze stajao kao idealni uzor **Maillol**, od *Gorana* dalje sve se jasnije javlja kao idealni uzor **Rodin**. Možda je za razumijevanje **Bakićevog** prevladavanja skulptoralne tradicije potrebno ustanoviti da je on u toj drugoj fazi do sada najkonzekventnije u historiji naše moderne skulpture primjenio pouke velikog francuskog majstora. To obraćanje k »impresionističkom« oblikovanju nalazi svoj izraz u velikom broju portreta; a možda najjasnije u portretu **Kranjčevića** [1943. g] i portretu **V. Sinobad**. Daljnja rješavanja problematike idealnog portreta pretstavljaju u toj fazi likovi **Demonje**, **Končara** i serija **Titovih** portreta.

1947. godine dovršava **Bakić** svoj spomenik strijeljanima u Bjelovaru. U nizu naših spomenika sa temetikom iz Narodno-oslobodilačke borbe izdvaja se taj **Bakićev** lik mladića uzdignutih ruku svojom mirnoćom, otsustvom svake patetike i isprazne retorike. Na mjesto igranja s »vanjskim« rekvizitima ostvarena je u tom liku nevjerojatna unutarnja napetost i taj **Bakićev** spomenik postaje jedno od najpopularnijih djela nastalih poslije Oslobođenja.

Neobična produktivnost **Bakića** u toj fazi dovela je postepeno do stanovitog iscrpljivanja onog izraza, koji je karakterizirao tu drugu fazu. Kriza u **Bakićevu** radu, koja je nastupila 1949. godine, a koja se djelomično odrazila na spomenicima za Kolašin i Čazmu, nastala je na podlozi osjećanja, da su iscrpljena sredstva sa kojima je do sada radio, da je za ispravno rješenje zadataka koji se gomilaju pred njim, onaj izraz koji je našao 1945. godine, ograničen. Ta se kriza mogla razriješiti samo na dva načina: ili pomirenjem sa ograničenjima tradicije u kojoj je izrastao ili u lomu sa tom tradicijom i traženju novih putova. Namjesto ostajanja u maniri **Bakić** je izabrao nove puteve.

★ ★ ★

Nakon prvih pokušaja krajem 1950. godine ulazi **Bakić** tokom 1951. godine, radeći na nekoliko velikih spomenika, a u prvom redu na studiji za spomenik **Marxu** i **Engelsu**, u svoju novu, treću fazu. Tokom gotovo tri godine likovi **Marxa** i **Engelsa** doživljavali su stalne transformacije u skladu sa evolucijom **Bakićeva** novog izraza. Počevši od prve naturalističke studije do dvije završne varijante [proljeće 1953.] rad na tom spomeniku pokazuje nastajanje i sazrijevanje novih skulptorskih oblika.

Nije slučajno, da se to nastajanje jedne nove kiparske koncepcije, vezalo uz taj zadatak. U situaciji, u kojoj se nalazi naša skulptura poslije Oslobođenja, upravo je zadatak spomenika morao postati onaj faktor, koji je umjetnike usmjeravao i pokretao novim oblicima. Upravo iz istinskog shvaćanja skulptorskog zadatka »spomenika« moralo je nastupiti i kod **Bakića**, a i kod nekih drugih skulptora postepeno obračunavanje sa onom neodređenom skulptorskom koncepcijom, koja je kod nas dominirala kao akademska tradicija, sa različitim kompromisima, a i nesporazumima. Ti su nesporazumi naročito učestali u toj konjukturnoj situaciji nakon Oslobođenja. Odgovarajući širokoj društvenoj narudžbi [koja često nije bila ni poduprta ni uslovljena nekim istinskim umjetničkim kriterijima] mnogi su kipari radeći u duhu naše neposredne tradicije, razvijali upravo njene negativne osobine, naglašavali sve više i više sekundarne elemente u skulpturi na račun primarnih. Takvo stanje imalo je, a i imat će teških posljedica za razvoj naše skulpture, jer se kroz prosjek takvih radova stvorio kod naručioca određeni pojam o spomeniku, o skulpturi uopće i taj često puta krivi pojam uzdignut do norme, postaje danas gotovo kao neka dogma u ime koje se odbija i odbacuje sve ono što

01 | U stvari postoji sedam studija Goranovog lika: tri male glave, dvije skice cijele figure, jedna glava u kamenu i jedna u bronci.

ne sliči na takav prosjek. Upravo iz labilnosti kompromisa između primarnog i sekundarnog u skulpturi, t.j. između samog skulpturalnog volumena i obrade njegove površine, koji je dominirajući u skulpturi krajem 19. i početkom 20. stoljeća u raznim formama doživio i naše dane, moglo je kod nas doći do brojnih pojava razne retorike, do precjenjivanja narativnih detalja, - do sveg onoga što odavno osjećamo kao nešto promašeno i nesretno kod mnogih spomenika, nastalih poslije Oslobođenja. Veličina zadataka, koji su se stavljali pred našu skulpturu, zahtjevala je već odavna da ona krene korak dalje od tradicije, da na novim temama i novim sadržajima ostvari adekvatno i nove oblike.

Nastojeći da u svom radu prevlada taj nesretni kompromis, koji je stajao u našoj skulptorskoj tradiciji i radeći na tim velikim zadacima, **Bakić** do kraja 1950. godine otpočeo je sa radikalnom revizijom tradicije i krenuo smiono putem prema novim oblicima. Otpočinjući traženje tih novih oblika, **Bakić** prebacuje težište rada sve više sa obrade površine prema oblikovanju cjelokupnog volumena, same mase, od detalja prema cjelini. U takvom oblikovanju skulptura više ne živi samo na svojoj površini, nego u prvom redu kao volumen u prostoru i put k takvim rješenjima morao je nužno voditi do napuštanja sitničave deskripcije na površini. On je morao voditi i do napuštanja one rafinirane »impresionističke« igre svjetla i sjene na površini, koja se je često jednostavno identificirala sa psihološkom karakterizacijom. No nestajanje tih deskriptivnih detalja ne javlja se kao produkt apriorne negacije njihove vrijednosti, nego kao rezultat njihove integracije u jednu veću cjelinu. Na nekoliko **Bakićevih** portreta, nastalih između 1950. g. i 1953, a prije svega na autoportertu iz 1952. godine, može se jasno opaziti i pratiti to sazrijevanje nove skulptoralne koncepcije. Upravo taj autoportret pokazuje kako je **Bakić** nastojao svaki detalj na površini, svaki detalj lica vezati uz masu glave i u tim jakim lomovima mase postići novo jedinstvo površine i cjelokupnog volumena. Kod drugih portreta, naročito onih najnovijih datuma, sve se jasnije izražava htijenje, da se portretna karakteristika ne ograniči više samo na deskripciju ličnih crta, nego u ostvari oblikovanjem čitave mase glave.

U svom početku ta se faza očitovala prvenstveno kao nastojanje da se površina umiri, da svaki dio tijela djeluje u prvom redu kao masa jednostavna. Uslijed toga **Bakićeve** skulpture iz tog vremena lome se oštrim bridovima glatkih površina. Tom metodom obilježen je njegov rad tokom čitave 1951. godine, a njene tragove nose u sebi svi najznačajniji radovi započeti u tom vremenu, a dovršeni tokom 1952. i 1953. godine, kao što su to studije za spomenik **Marxu** i **Engelsu**, studije za spomenik u Valjevu, Gudovcu i *Lik agitatora*. Ta metoda ili »tehnika« nije drugo nego pomoćno sredstvo skulptorskog htijenja najjednostavnije organizacije volumena u prostoru.

Dvije studije za spomenik **Marxu** i **Engelsu** pretstavljaju u određenom smislu rezime jednog upornog traženja monumentalnih čistih oblika, koje je trajalo gotovo tri godine. Zamišljene za izvedbu u granitu u velikim dimenzijama [7 metara], te studije predstavljaju jedan od najkonsekventnijih pokušaja kod nas, da se spomenik riješi u jednostavnim monumentalnim oblicima. Nastojeći da riješi komplicirani zadatak unutarnjeg i vanjskog spoja dvije figure, **Bakić** je našao sretnu balansu između vertikale i horizontale i ostvario sintezu dva toliko poznata historijska lika. Možda kao najjače djelo iste **Bakićeve** faze javlja se studija za spomenik narodnom heroju **Filipoviću**, obješenome 1941. godine u Valjevu. Smiona, prkosna kretnja čovjeka, koji pod vješalima prezirući smrt i neprijatelja, poziva na otpor, već je jednom ranije inspirirala **Bakića** pri izradi spomenika strijeljanima u Bjelovaru. Posvećujući se zadatku da ostvari Filipovićev lik, **Bakić** je izgrađujući konsekventno svoju metodu težio krajnje jednostavnim oblicima, dajući dinamički organiziranu masu neobične sugestivnosti. Možda može usporedba između spomenika u Bjelovaru i studija za spomenik u Valjevu pokazati jasno **Bakićevu** evoluciju. Iako čvrst u masi bjelovarski je spomenik svojom vjernosti realnome i svojom obradom površine ostao ipak u granicama onog što nazivamo ekspresionističkom kulturom, t.j. skulpturom koju se može potpuno doživjeti tek u bližem optičkom kontaktu. Nasuprot tome koncepcija valjevskog spomenika, apstrahirajući taj bliski vizuelni kontakt, predstavlja monumentalnu masu koja može suvereno da stoji u neograničenom prostoru i kao spomenik to je jedina moguća obrada jedne geste, jednog stava, koja u vremenu nije bila samo individualni akt, nego je postala simbol prkosa i nepokolebljive revolucionarne snage. U tom plodnom razdoblju između 1951. i 1953. godine nastaju još uz veći broj portreta Lik agitatora jednostavnog i monumentalnog u kretnji, kao i studija za spomenik u Gudovcu.

Dok se za prvu i drugu **Bakićevu** fazu može kazati da predstavljaju afirmaciju jednog snažnog talenta u okviru postojećih tradicija naše skulpture, treća Bakićeva faza znači napuštanje te tradicije. Približavajući se u svojim posljednjim rješenjima htijenjima savremene evropske kulture, **Bakićev** modernizam nije epigonska pojava nekih starih uzora. Kada se točno posmatra dosadanja Bakićeva evolucija i shvati konačno položaj naše skulpture danas, proizlazi jasno da su **Bakićevi** novi oblici izrasli iz konkretne situacije, i zadatka, koji su se stavljali pred našu skulpturu. Činjenica, da je spomenik postao danas dominantna narudžba, predstavlja onaj faktor, koji je svakog umjetnika, koji je iskreno računavao sa postavljenim zadacima, morao pokretati k novim rješenjima, morao voditi istinskim koncepcijama monumentalnoga. U tom smislu ne može se i ne će se moći oporeći ogromnu važnost društvene narudžbe nakon Oslobođenja za razvoj naše skulpture, no isto tako ne može se danas više preći preko toga, da u određenim situacijama ta društvena narudžba može da se javi i kao određena kočnica daljeg razvoja naše likovne umjetnosti, skulpture napose. Na te momente ukazuju i sukobi, koji su nastali u vezi sa nekim **Bakićevim** djelima, a prije svega u vezi sa studijama za spomenik **Marxu** i **Engelsu**.

★ ★ ★

Kratko saopćenje u *Borbi* od 3.X. o.g., da je na temelju *»Negativnog mišljenja komisije obustavljen rad«* na spomeniku **Marxu** i **Engelsu** prema **Bakićevim** studijama, predstavlja vanjski lik konflikta između društvene narudžbe i jednog umjetnika, koji je pokušao riješiti određeni zadatak u skladu sa svojom umjetničkom savješću, odvajajući se od postojeće tradicije. Njegova unutarnja bit leži u sukobu određenih statičkih kriterija i pojmova o skulpturi, umjetnosti uopće i samog razvoja naše likovne umjetnosti. Jer kada se točno pročita ta osuda **Bakićeva** rada,[02] može se jasno vidjeti, da je ona donesena u prvom redu u ime jednog ograničenog shvaćanja funkcije zadatka skulpture, a tek onda s obzirom na samu studiju. Jer, zamjeravati nekoj skulpturi »grubi traitment materije«, kada se radi o studiji, koja je zamišljena za izvedbu u granitu i smatrati da skulptor nije savladao ni jedan od zadataka, koji su to: »problemi tkanine, mode, kroja, stila vremena, psiholoških detalja« - pa prema tome tražiti to sve od jedne monumentalne skulpture, znači imati pred očima kao podlogu tog kriterija samo jednu određenu vrstu skulpture, ili točnije jednu fazu u razvoju evropske, odnosno naše skulpture, za koju su takvi elementi predstavljali jedan bitan dio.

To znači u krajnjoj konzekvenci, u ime skulptorskog ideala kraja 19. stoljeća osuđivati svaku novu skulpturu koja se udaljuje od njega, koja mu se suprotstavlja.[03] Čim je snažniji autoritet, koji stoji iza takvoga mišljenja, čim postoji mogućnost da se takav kriterij i administrativno fiksira, da postane na neki način službeno mišljenje, tim postaje veća opasnost kočenja daljnjega razvoja naše skulpture, naše likovne umjetnosti uopće. Onoga časa, u koliko društvena narudžba, bude uslovljena takvim jednostranim kriterijima, onoga časa rađa se opasnost da se na putu daljnjeg razvoja naše umjetnosti stavi ogromna barijera. Postoji opasnost, da dođe do »dvije umjetnosti«, jedna za društvenu narudžbu prilagođene često puta i neumjetničkim kriterijima, i druge, koja više manje skrovito nastaje kao rezultat istinskih umjetničkih htjenja. Sumnjičavost, kojima se kod nas susreću umjetnički oblici, koji se na neki način odvajaju od tradicije, od legalizirane konvencije nije često ništa drugo, nego izraz nerazumijevenja današnjeg položaja naše likovne umjetnosti, nepovjerenje u njene stvaralačke snage i u potrebu njenog razvoja. Legaliziranje takvih kriterija znači odricati ono pravo umjetnosti, koje je stekla uz krvave žrtve naša zemlja, a to je pravo i čast da kreće još neprohodanim putevima, da traži novo i bolje.

Nema sumnje da svaki naručilac ima pravo odbiti naručeno djelo, no za to odbijanje treba da postoje i određeni argumenti. U **Bakićevu** slučaju ti su argumenti pokazali čudnovato neshvaćanje monumentalne skulpture, i tako je stvorena paradoksalna situacija da je najmonumentalnije djelo, koje je nastalo poslije oslobođenja kao rezultat trogodišnjeg upornog rada na temelju stanovitog neshvaćanja ocijenjeno kao površno i odbačeno. A to djelo trebalo je da ima [i imat će] prelomno značenje u razvoju naše monumentalne skulpture, značenje koje prelazi granice naše zemlje. Zbog toga treba žaliti što ti čisti i divno usklađeni oblici, likovi velikih ličnosti i simbola socijalizma, neće naći svoje mjesto u glavnom gradu zamlje, koja predvodi socijalizam.

Po svom cjelokupnom dosadanjem radu, kao i na temelju najnovijih rezultata Bakićevo djelo zauzima istaknut položaj u historiji naše moderne likovne umjetnosti. Tri dosadanje **Bakićeve** faze pretstavljaju jasnu i logičnu liniju konstantnog umjetničkog razvoja. Prelazi iz jedne u drugu fazu javljaju se kao posljedice iscrpljavanja određenih izražajnih mogućnosti, i kao što je jednom **Bakić** morao napustiti tihu liriku mirnih ženskih aktova, morao preći formalne i tematske granice svoje prve faze da izrazi nemir u sebi i oko sebe, tako se iz njegove druge faze nužno otvara put k oblicima koje on traži i nalazi u trećoj fazi. Pokretne snage za taj prelaz leže u vremenu. One se javljaju iz zadataka, koje je to vrijeme postavilo našoj skulpturi, iz položaja naše likovne umjetnosti jučer i danas. Nekima se može sviđati prekojučerašnji i jučerašnji **Bakić**, no bilo bi krivo žaliti što je on napustio svoju prvu ili svoju drugu fazu. To što je **Bakić** imao snage da napusti jedan svoj izraz prije no što se on ukrutio u maniru, što je imao snage da krene na nove neprokrčene puteve, govore da je on istinski umjetnik. A u današnjoj situaciji naše likovne umjetnosti, boreći se za svoj novi izraz, sukobljavajući se sa preprekama i smetnjama na tom svom putu, **Bakić** krči i puteva za daljnji razvoj naše likovne umjetnosti. ★

Pogledi, br 12, 1953.

Ne može se i ne će se moći oporeći ogromnu važnost društvene narudžbe nakon Oslobođenja za razvoj naše skulpture, no isto tako ne može se danas više preći preko toga, da u određenim situacijama ta društvena narudžba može da se javi i kao određena kočnica daljeg razvoja naše likovne umjetnosti, skulpture napose. Na te momente ukazuju i sukobi, koji su nastali u vezi sa nekim Bakićevim djelima, a prije svega u vezi sa studijama za spomenik Marxu i Engelsu

02 | Tekst mišljanja jury-a glasi: »Jury, sastavljen od Milana V. Bogdanovića, Miroslava Krleže i Josipa Vidmara, na svome sastanku od 28.IV.1953. godine pregledao je oba projekta spomenika Marksa i Engelsa, koje je skulptor Vojin Bakić izradio za Trg Marksa i Engelsa u Beogradu.
Sva tri člana jury-a došla su u svojoj ocjeni do slijedećih zaključaka:

1 S obzirom na date dimenzije arhitektonskih masa i prostora trga Marksa i Engelsa u Beogradu, omjeri skulptura su nerazmjerni, i u toj veličini prostora spomenik se gubi tako, da ne može ni u kome slučaju da djeluje monumentalno.

2 Skulptorsko djelo kao takvo, samo po sebi, djeluje kao šablonska maketa, i odmah, na prvi pogled, izvan svake sumnje nosi u sebi sve elemente tek nabačene vajarske zamisli.

3 Oba lika data su površno, u grubom tretmanu materije, bez ikakve karakterizacije i psiholoških elemenata. To su dva mannequina, od kojih sjedeći lik djeluje groteskno, kao kakva komična figura iz ruske skaske. Mjesto monumentalnih likova koji bi trebalo da simbolizuju jednu od najvećih istorijskih zamisli, mise en scene, djeluje upravo suprotno od funkcionalne namjene takvog spomenika: disharmonično, više od toga, odbojno.

4 Skulptor nije savladao ni jedan od zadataka, koji su, nema sumnje, u konkretnom slučaju veoma teški i složeni. Problemi tkanine, mode, kroja, stila vremena, psiholoških detalja, portraita, nijesu uopće uzeti po skulptoru u punu i detaljnu vajarsku obradu. Mjesto da djeluje granitno, skulptura djeluje više drveno u post-barlachovskoj maniri, bez ikakvog individualnog akcenta.

5 Da je karakterizacija likova površna i difuzna, u okviru koje vajar uopće ne vodi računa o konkretnim ličnostima, dokazuje bitna razlika likova u objema varijantama. Engels u jednoj od njih više nas potsjeća na stilizovanu figuru Nikole Pašića, i.t.d.

6 Iz navedenih razloga jury smatra da ni jedna od maketa ne dolazi u obzir za realizaciju, da se postave na Trgu Marksa i Engelsa kao spomenik Marksu i Engelsu.

7 Jury preporuča CK SKJ da se za izradu spomenika Marksu i Engelsu na Trgu Marksa i Engelsa u Beogradu raspiše jedan opći jugoslavenski natječaj.«

03 | Osim te, mogli bi reći, teoretski određene kritike moderne forme, u ocjeni jury-a ima i nekih formulacija, koje su prilično nejasne. Tako, na primjer, nije posve jasno na temelju čega jury smatra da su omjeri skulptura nerazmjerni obzirom na date dimenzije arhitektonskih masa, da li na temelju studije od dva i pol metra ili na temelju prijedloga skulptora, da se spomenik izvede u granitu u veličini od 7-9 metara. Isto tako začuđuje primjedba o grubom tretmanu materije, kada se uzme u obzir da je spomenik zamišljen u granitu, kao što je nejasna i formulacija koja govori o pomanjkanju psiholoških detalja i portretnosti, kada se radi o jednoj tako monumentalnoj skulpturi simboličnih likova historije socijalizma. A prije svega začuđuje neobično oštri ton čitavoga mišljenja juri-a i posve neopravdana postavka u tački 2., da se »odmah na prvi pogled« vidi, da dotično djelo »izvan svake sumnje nosi u sebi sve elemente tek nabačene vajarske zamisli«, kada je općenito poznato da je kipar na »zamisli« radio tri godine, što među ostalim dokumentiraju i četri studije velikog formata iz različitih vremenskih razdoblja, od kojih je jedna dostavljena naručiocu već 1952. g.

I konačno, kao jedan detalj začuđuje upotreba termina »postbarlachovska manira«. To je kategorija, koja u historiji umjetnosti ne postoji. Nakon Barlachove tragične smrti u nacističkom logoru nitko do dana današnjeg još nije pokušao stvarati oblike kao što ih je stvarao taj veliki umjetnik prednacističke Njemačke. Već iz fotografija studije proizlazi jasno Bakićevo htijenje, da se skulptoralna obrada prilagodi granitu, dakle materijalu koji je posve različit od materijala u kojem je radio Barlach, t.j. drva.

Skulptura Vojina Bakića

Danas, nakon što je djelo **Vojina Bakića** predstavljeno u mnogim ozbiljnim sintezama suvremene svjetske skulpture [od već klasičnih knjiga **Carole Giedion-Welcker**, **Michaela Seuphora**, **Herberta Reada**, pa do najnovijih pogleda **Eduada Triera** i **Uda Kultermanna**] i tako se potvrdilo kao jedan od rijetkih jugoslovenskih doprinosa šireg međunarodnog značaja, bilo bi korisno još jednom se osvrnuti na njegov pređeni umjetnički put u vremenskom rasponu od preko dvije decenije. Još važniji razlog toj pažnji koju danas izaziva **Bakićevo** djelo može biti činjenica što je on u više navrata bio inicijator novih plastičkih pitanja na našem terenu, pitanja koja su poslijeratnu jugoslovensku skulpturu izvodila na nivo savremenih i aktualnih ideja, postepeno šireći njeno problemsko područje iznad ustaljenih i ukorjenjenih plastičkih shvatanja uže lokalne tradicije. Potrebno je pritom istaći da je taj **Bakićev** umjetnički put bio ispunjen konstantnim radnim elanom u kome, uz sve povremene dileme, nikad nije bilo spokojnog zadržavanja na postignutim rezultatima, a pojedine formalne promjene često su bile vezane za radikalna prevazilaženja prethodnih dometa i nosile su u sebi opasnost, ali i draž odlučnog rizika. Pa ipak, iz svih tih umjetnikovih unutarnjih sukoba i normalnih asimiliranja vanjskih uticaja izraslo je djelo koje sadrži jedan odmah prepoznatljivi individualni znak: bila je to ona **Bakića**va karakteristična jednostavnost i čistota plastičke misli, nikad opterećena pojedinostima i stalno usmjerena ka traženju same biti značenja samostalnog bića forme. **Bakićevi** počeci tekli su onom već uobičajenom linijom odgoja skulptora njegove generacije: bio je to onaj neminovni oslon na primjere klasika evropske moderne skulpture, u rasponu od **Rodina** do **Maillola**, po kojima se moglo izgraditi jedno ne toliko novo osjećanje plastičkog problema, koliko jedan sigurni formalni rječnik elementarnih plastičkih termina. Sa takvim tek svladanim iskustvom **Bakić** se u ranim poslijeratnim godinama morao suočiti sa jednim tada proklamiranim shvatanjem skulpture kao literarne i anegdotske a ne kao plastičke i prostorne činjenice, pa iako je on tada dijelio tematsku osnovu umjetnosti tih godina [u *Portretu Ivana Gorana Kovačića* i u *Spomeniku streljanima* u Bjelovaru, oba iz 1946], njegova ambicija nije se iscrpljivala u motivskom iznošenju ideje, već je tražila izražajne vrijednosti mase i njene površine unutar jedne korektno savladane klasične skulptorske forme. Daljnji njegov put išao je suprotno zahtjevima trenutne umjetničke klime, ka sve odlučnijem otklanjanju deskriptivnog momenta, a to sažimanje izraza bilo je vođeno jednim kratkotrajnim kubističkim dodirom, ispoljenim najprije u *Autoportretu* iz 1952, a zatim u studijama za spomenike **Marxu** i **Engelsu**, odnosno **Jovanu Jovanoviću Zmaju** iz 1952-53. godine. Oba ova **Bakićeva** nerealizirana prijedloga spomeničke plastike izazvala su u vremenu svoje pojave negativne reakcije službenih investitora i značila su njegovo svjesno neprihvatanje norme jedne nametnute i neorganske estetičke koncepcije.

Važno je danas istaći ovaj momenat upravo stoga što će se kasnije mnogobrojne slobode i prodori zasnivati, između ostalog, u velikoj mjeri upravo na tim povremenim individualnim otporima, od kojih je ovaj **Bakićev** bio za daljnje tokove savremene jugoslovenske skulpture svakako jedan od posebno značajnih. Ovaj sukob sa postojećim umjetničkim gledištima ne samo da **Bakića** nije pokolebao u već započetim traženjima već ga je još više stimulirao da iz otvorenih problema reduciranja forme na samu osnovu mase pokuša doprijeti do zaključnih konsekvenci. Još jednom osjetile su se u njegovoj skulpturi posljedice susreta sa nasleđem evropske avangarde, ovog puta sa onom linijom što se kretala ka krajnjoj purifikaciji jezgra plastičke forme. U tom pravcu njegovi temeljni uzori bili su **Brancusijev** metod postupne analize i radikalnog odbacivanja izvanjskih predmetnih detalja kao i **Arpov** način intuitivnog oblikovanja čistog organskog i vitalnog tijela mase, dok se vremenski bliži problemski kontekst tadašnjih Bakićevih traženja, nalazio u onom pravcu savremene evropske skulpture kojega je, u rasponu od **Karla Hartunga** u Njemačkoj, **Alberta Vianija** u Italiji, **Henry-Georgesa Adama**, **Etienne Hajdua**, **Emile Giliolija** i **Antoina Ponceta** u Francuskoj, karakterizirala težnja ka zatvorenoj formi čvrste materijalne građe, čistih obrisa i glatke površinske strukture. Ovaj morfološki problem započinje u **Bakićevoj** skulpturi još tokom 1953-54. u djelima *Ljubavnici*, *Plava žena*, i *Glava*, a zatim se u sve radikalnijim rješenjima razvija tokom 1956-57. u nekolikim varijantama *Bika*, *Ležećeg torza* i jedne već potpuno apstraktne cjeline nazvane *Polivalentna forma*. U ovim skulpturama **Bakić** unutar zatvorene i sažete konture razvija polagana ritmička prenošenja unuternjeg težišta mase, ispituje odbljeske svjetlosti na osjetljivoj i glatkoj opni forme, dok pritom u samoj osnovnoj konfiguraciji volumena najčešće ostaje sačuvan jedan daleki ali ipak i prepoznatljivi predmetni podatak. Time je **Bakićev** skulptorski postupak u djelima nastalim između 1954-58. bliži brankusijevskoj reduktivnoj strogosti nego arpovskoj organskoj razigranosti, a na temeljima tog osnovnog iskustva postepeno je bio izgrađen jedan stabilni plastički govor koji gledan iz današnje perspektive, ima u **Bakićevoj** individualnoj historiji značenje prelaznog momenta ka slijedećim traženjima, no koji je ujedno, zahvaljujući umjetnikovom skulptorskom autoritetu, umnogome doprinio postavljanju i afirmiranju nekih zdravih plastičkih pogleda i shvatanja u prvim godinama otvaranja umjetničke klime nakon ozbiljne krize u skulptorskoj produkciji perioda socijalističkog realizma. Novi problemski momenat u **Bakićevoj** skulpturi javlja se 1958. kada se u prvim *Kompozicijama* i u seriji *Razlistalih formi* osnovni plastički motiv prenosi sa ranijeg punog zatvorenog volumena iz faze *Bika* na slobodno širenje površine u prostoru. Naime, umjesto pune mase, tijelo skulpture čini sada sam plašt koji otkriva težnju pokreta u smislu, kako to sam naziv djela sugerira, otvorenog »razlistavanja forme«. Jedna od posljedica ovog prostornog aktiviranja skulpture ispoljava se u umnažanju mogućih aspekata vizuelnog pristupa kompozicionoj cjelini djela: tako u *Razlistaloj formi I* frontalni aspekt otkriva potencijalnu težinu materijala, dok suprotno tome, bočni aspekt iste skulpture ocrtava se kao tok slobodne izvijene konture, čime se pak potiskuje prethodni utisak materijalnosti forme. Ovim zahvatima **Bakićeva** skulptura dobija sve složeniju plastičku sadržinu uključujući sada u svoj radius kao novi elemenat situaciju prostora, koji je u prethodnoj fazi *Bika* imao samo popratnu funkciju ležišta i omotača inače statičnog određenja mase. Daljnja veza sa plastičkom problematikom skulptura zatvorene voluminoznosti otkriva se, međutim, u jednom konstantnom stanju organskog osjećanja forme, s tom razlikom što je ranije to stanje vodilo svoje porijeklo iz krajnje reducirane teme portreta ili torza, dok je sada u pitanju jedna vrsta stilizacije dalekih vegetabilnih ili biomorfnih motiva. Ovaj organski supstrat započeo je da se gubi u seriji *Reljefa* izvedenih početkom 1960. u materijalu olova, u kojima je razgibavanje površine postepeno stišavano, a kao posljedica tog procesa javlja se jedna skoro arhitektonska konstruktivnost forme. Potpuniju definiciju ovog problema dao je, međutim, tek ciklus *Razvijenih površina*, započet 1960. u kojemu je umjetnik izborom novih materijala inoxa i durala pronašao znatno adekvatnije medije za konkretizaciju ideje o prostornom širenju krakova jednog konstruktivno stabilnog oblika. Ova stabilnost izražena je u unutarnjoj strukturi vertikalnih i horizontalnih osovina, od kojih prva sadržava osnovni noseći faktor težine forme, dok druga uslovljava mogućnost udaljenih prostornih raspona u kojima se upravo i ostvaruje onaj traženi motiv »razvijanja površine«. Istovremeno, sama površina biva polirana do naglašenog stepena glatkoće, pa se tako nakon potpuno ujednačane fakture iz faze *Ležećih aktova* u **Bakićevom** djelu materija ponovno javlja kao nosilac određenih svjetlosnih osobina forme. U ovim elementima, u toj konstruktivnoj logici organizacije cjeline djela i u svjetlosnim mogućnostima same površine, nalaze se nagoviješteni u osnovnim momentima oni faktori koji će sadržavati bitni plastički problem **Bakićeve** dosad najzrelije faze *Svjetlosnih oblika*. Poslije jednog kraćeg prelaznog stadija, kojega su sačinjavale serije *Prorezanih razvijenih površina* i *Dijagonalnih razvijenih površina*, **Bakić** je na drugoj izložbi NOVIH TENDENCIJA u Zagrebu 1963. izložio dvije varijante skulpture nazvane *Forme koje zrače* u kojima disciplina oblikovnog metoda i kvalitet materije visoko poliranog nerđajućeg čelika predstavljaju u njegovom djelu ono najisturenije mjesto u postepenom prelaženju od organskog ka tehničkom karakteru forme. Pritom, potrebno je ukazati da po svojim suštinskim oznakama **Bakićeva** plastička misao nije se ni tada priključila matici pokreta Novih tendencija i više nego što se oslanjala na njihovu karakterističnu scijentističku osnovu oblikovnog postupka, sadržavala je u tom momentu jedan postkonstruktivistički tretman forme blizak, čini se, nekim plastičkim postavkama **Max Billa**.

Kao neposredna posljedica oblikovnih i tehničkih iskustava savladanih građenju ovih skulptura nastaje serija *Svjetlosnih oblika*, koja je u jednom širem izboru prvi put bila predstavljena na **Bakićevoj** samostalnoj izložbi u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu maja 1964. godine. Osnovna karakteristika ovih plastičnih cjelina jeste princip serijalne organizacije, odnosno princip ponavljanja i slobodnog nizanja jednog određenog elementa kružnog tipa povezanog u čvrsti sistem međuodnosa u čijem je finalnom stadiju to prisustvo mnoštva sastavnih jedinica prevladano jednim novim kvalitetom forme ansamblističke konstitucije. Pritom, ni jedan od ovih elemenata nije moguće tretirati kao jedini početni odnosno završni kompozicioni punkt, mada se u ovakvoj organizaciji cjeline ne radi o jednoj vrsti strukture jedinstvenog i matematičkog programiranog sistema proporcioniranja forme, već o jednom intuitivno planiranom nizu u kome su pojedini gradivni elementi individualizirani različitim pozicijama unutar recipročnih konveksno-konkavnih odnosa. Uz to je takva kompoziciona postavka još i upotpunjena naglašenom svjetlosnom vrijednošću površine, ostvarenoj poliranjem izvanjske opne forme do intenziteta potpune zrcalnosti. Zahvaljujući tome, na ovoj ujednačenoj i optički aktivnoj fakturi reflektiraju se likovi i predmeti koji se nalaze u okolnom prostoru, a tom svojom mogućnošću upijanja i odbijanja svjetlosnih emisija, **Bakićeva** forma postaje sposobna da vizuelno i plastički modificira i dinamizira okolni ambijent u kome je smještena. Iz ovog riješenja proizlaze dva njena važna kvaliteta: s jedne strane, gledalac skulptorsku formu doživljava i percipira ne kao završenu i u sebi datu cjelinu već kao organizam u mogućim prostornim i svjetlosnim mijenama, a s druge strane i u vezi s tim, forma se u ambijentu u kojem se nalazi ponaša ne kao »eksponat« klasične izlagačke namjene, već kao aktivni i od samog prostora zavisni modifikator vlastite okoline. Time **Bakićevo** djelo poprima još neke komponente koje ga udaljavaju od tradicionalne definicije skulpture: to je komponenta mogućnosti neposredne i vrlo senzibilne plastičke igre, kao i komponenta aktivnijeg prostornog određenja arhitektonskog kompartimenta u kome je takva skulptura smještena. Oba ova momenta postaju sve naglašenija u nekim posljednjim varijantama *Svjetlosnih oblika* iz 1966-68, predviđenih za izlaganje na X bienalu u Sao Paolu 1969, u kojima dolazi do prevladavanja ranijih ortogonalnih kompozicionih osovina konveksno-konkavnih diskova u dijagonalnom ili pak slobodnom iregularnom rasporedu, dok u nekim radikalnim rješenjima forma konačno napušta statičko postavljanje na ravnomjernoj bazi i organizirana kao mobilna plastika, nesmetano se kreće u središtu svog prostornog djelokruga.

Bakićev skulptorski put, čije granične datume dijeli vremenski raspon od preko dvije decenije, prolazio je dakle kroz nekoliko prividno odjeljenih etapa i dodirivao je niz različitih plastičkih problema. U sve te borbe bila je unesena jedna doista rijetka energija savladavanja i prevazilaženja mnogih dilema i mnogih rješenja, energija koja je ispunila jednu do kraja aktivnu individualnu i umjetničku sudbinu. Posebnost je **Bakićeve** pojave u organizmu savremene jugoslovenske skulpture u tome što mnogi koraci koje je on poduzimao nisu završavali samo na terenu njegovog isključivo ličnog traženja, već su se u različitim intenzitetima, ali uvijek primjetno, osjetili i u nekim općim situacijama naše savremene plastičke kulture. Nije suvišno prisjetiti se da je **Bakić** u prvim poslijeratnim godinama stjecajem okolnosti dobio nekoliko oficijelnih priznanja, što ga, međutim, nije odvelo ka pomirenju sa postojećim stanjem, već je, štaviše, izazvalo u njemu neke otvorene razloge otpora stvaralačkog bića i uslovilo je odluke koje su u jednom određenom trenutku označavale motive pomirenja postojeće estetičke i plastičke orijentacije. Kasnije, tokom 50. godina, **Bakić** je imao snage da iz ostvarenih umjetničkih sloboda povuče radikalne konsekvence i u nekim svojim djelima iz sredine te decenije prvi se kod nas udaljio od tada prihvaćenih shvatanja skulpture do samih granica čiste plastičke biti forme. I upravo kada je uspio uvjeriti sredinu u opravdanost svog pređenog puta, **Bakić** se na početku 60. godina našao na jednom novom izvoru, ovog puta odlučnijem i, čini se, značajnijem od svih predhodnih. Odbacivši čitav jedan sistem savladanih skulptorskih vrijednosti, on je krenuo ka ispitivanju novog duha forme svojstvenu našem tehničkom i industrijskom svijetu, ugrađujući u danas aktualnu estetičku svijest jedan svoj autentični prilog. Iskustvom skulptora koji je u svojoj praksi prošao kroz mnoge umjetničke prepreke i smislom za čistu ali i krajnje osjetljivu formu, **Bakić** je na terenu inače opasnih plastičkih skretanja znao sačuvati mjeru jedne upravo klasične estetske sadržajnosti, opravdavajući time svoje novo usmjerenje i ujedno pronalazeći izvorne i otvorene puteve unutar onog plastičkog jezika čijim se terminima danas služimo. Pronalazeći sebe u tom naporu građenja, unio je u novu jugoslovensku skulpturu i umjetnost u cjelini jedan doista odgovorni i savremeni stav, doprinoseći time širenju duhovnih i plastičkih iskustava sredini u kojoj je ostvario svoju dugogodišnju umjetničku prisutnost. ★

Umetnost, br 20, Beograd, 1969.

SKANDALOZNI SPOMENIČKI KULTUROCID

Najznačajnija djela Vojina Bakića stradavala su u NDH i tijekom Domovinskog rata, a njihova devastacija nastavlja se i danas

Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića?

Piše Zvonko MAKOVIĆ
Snimili Roberto ORLIĆ i Boris CVJETANOVIĆ



PETROVA GORA: Spomenik nije srušen tijekom rata, ali se danas u miru nesmetano iz dana u dan odnose njegovi dijelovi, a čitav kompleks potpuno je zapušten





KAMENSKA: "Spomenika pobjede" više nema. Od Bakićeve skulpture, remek-djela hrvatske i europske moderne umjetnosti, ostale su tek krhotine...

Vandalsko ponašanje

Odgovornost vlasti

BAKIĆ U SVIJETU

Najcjenjeniji hrvatski kipar 20. stoljeća



GLOBUS REVIJA 79

OD BAKIĆEVA REMEK-DJELA, REMEK-DJELA HRVATSKE I EUROPSKE MODERNE UMJETNOSTI, OSTALE SU TEK KRHOTINE ŽELJEZA, ČELIKA I GRANITNIH PLOČA KOJE SU NEKOĆ BILE OPLATA POSTOLJA. TO DJELO NAJVIŠE UMJETNIČKE I SPOMENIČKE VRIJEDNOSTI NIJE, MEĐUTIM, SLUČAJNO STRADALO. NAVODNO SU GA U NEKOLIKO NAVRATA MINIRALI PRIPADNICI NEKE VANDALSKE SKUPINE KOJA SE, DA STVAR BUDE GORA, ZAKLINJALA IMENOM HRVATSKE VOJSKE. NIJE BILO NIMALO JEDNOSTAVNO RAZORITI JEDAN, SA STATIČKOG STAJALIŠTA, UPRAVO ZADIVLJUJUĆI KOMPLEKS. ZA TAJ SU POSAO BILE POTREBNE PAŽLJIVE PRIPREME. KAKO JE MOGUĆE DA NITKO, BAŠ NITKO, ZA TAJ VANDALSKI ČIN NIJE POZVAN NA RED, PROCESUIRAN NITI KAŽNJEN? ... NE SAMO DA NITKO NIJE PROZVAN NEGO SE TOM RAZARALAČKOM ČINU, KAKO ČUJEM, NAZDRAVLJALO U LOKALNIM KRČMAMA...

[Zvonko Maković: Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića? Globus, br. 492, Zagreb, 12.05.2000]

ZVONKO MAKOVIĆ

Spomenička plastika Vojina Bakića: jučer, danas, sutra

Vojin Bakić nedvojbeno je ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture. U njegovu djelu ne raspoznaju se samo važni inovacijski momenti, već je on podjednako važan promatra li ga se i u liniji kontinuiteta na međuratno razdoblje. U ovom se djelu sintetiziraju mnoga načela na kojima se gradila tradicija prve polovice stoljeća s aktualnim impulsima koji su dolazili iz europske plastike. Također **Bakić** će odigrati prijelomnu ulogu u poslijeratnom razdoblju i zbog odmaka od vladajuće poetike socijalističkoga realizma. Jednostavno rečeno, u djelu ovoga kipara odzvanja i tradicija, i inovacija, a sve to u vrijeme obilježeno snažnim ideološkim i političkim konotacijama.[01] Iako široj javnosti najpoznatiji po svojoj dojmljivoj monumentalnoj plastici, **Bakić** je osobni i prepozantljivi plastički jezik gradio na malim, često sasvim komornim formama.

Godine 1939, nakon što je diplomirao, vratio se u rodni Bjelovar, a nakon kraćeg boravka uputio u Veneciju i Firencu. Tu se po prvi puta izravno upoznao sa slavnom talijanskom kiparskom tradicijom, ali isto tako dobio uvid i u suvremeno stvaralaštvo. Rujna 1940. prvi puta samostalno izlaže u bjelovarskom Glazbenom zavodu, a od listopada pohađa specijalni tečaj **Ivana Meštrovića** na Akademiji likovnih umjetnosti. Na proljeće slijedeće godine, kada je **Meštrović** napustio akademiju, ulazi u atelje **Frana Kršinića** i u njemu će proboraviti sve do svršetka rata 1945. godine. Još prve polovice četrdesetih nastaje nekoliko djela [*Torzo*, 1943, *Kupačica*, 1942-43] u kojima se prepoznaje koliko **Kršinićev** utjecaj, toliko i onaj **Maillola**, a što će zatim predstavljati dobru odstupnicu za usvajanje nekih osobina **Brancusija** i **Arpa**. Moglo bi se stoga reći kako se **Vojin Bakić** preko netom spomenutih referenci formira na redukcionizmu i sintetičnosti, a s osobitim osjećajem za površinu. Taj će se redukcionizam prepoznati i u poslijeratnome razdoblju, osobito na nekoliko torza i portreta s početka pedestih. Niti jedan drugi kipar nije u Hrvatskoj do tada uspio svesti formu na znak s takvom preciznošću i s takvim osjećajem za njezinu sublimiranu snagu, kao što je to **Bakić** učinio. Kada se 1955. sretne s djelom **Henryja Moorea**, pa i s njim osobno na izložbi u Zagrebu, **Bakić** je u ovome velikom kiparskome opusu mogao prepoznati mnoga bitna mjesta moderne plastike koja su i njega zaokupljala i koja je bio načeo ili već i apsolvirao. Figura se sada jedva nazire ispod glatko obrađenih opni, a vitalnost forme i suzdržano pulsiranje njezine unutrašnje snage otkrivaju se na krajnje precizan način. U tome prijelaznome razdoblju valja istaknuti niz skulptura u kojim autor pokazuje kako mu realan motiv služi prije kao neki oblik izlike, kao predložak na kome će predstavljanje radikalno relativizirati, a težište postaviti na ispitivanje forme. To je osobito uočljivo na djelima *Bik* [1956] i *Ptica* [1956], dok serijom *Razlistane forme* [1958-59] u cijelosti napušta figurativni jezik i na području apstraktnoga istražuje širok spektar plastičkih mogućnosti. Zanima ga pokret i dematerijalizacija oblika što često postiže obradom površine i materijala. Metal [bronca i kasnije duraluminij] tu ima važnu ulogu. Možda se upravo ovim djelima **Bakić** najviše odmakao od lokalnoga naslijeđa i prekinuo svaku sponu s domaćom tradicijom. **Tonko Maroević**, autor cjelovite i vrlo dobre **Bakićeve** monogafije, u pravu je kada sagledava *Razlistane forme* izvan užega nacionalnog konteksta i kaže kako je kipar ovdje "*načinio važan povijesni korak – od ishodišne problematike modernih klasika, kao što su Arp i Brancusi, približio se artikulaciji njihovih najlegitimnijih nastavljača, a svojih neposrednih suvremenika, kao što su Calder i Viani*".[02] Isti autor pri tom zaključuje kako je kipar ovdje *"zauvijek dokinuo blokadu 'periferne ili provincijske' umjetnosti, ušavši u internacionalni optjecaj, u kozmopolitsku, čak univerzalnu razmjenu vrijednosti, utjecaja, tipologija"*.[03]

Jedan od iznimno važnih segmenata u **Bakićevu** opusu pripada spomeničkoj plastici gdje je od druge polovice četrdesetih do osamdesetih godina izveo neka od najreprezentativnijih djela. Upravo se na ovome primjeru mogu jasno prepoznavati referencije koje se ne odnose samo na skulpturu i umjetnost, već podjednako tako i na cjelokupnu povijest tadašnje zemlje, prije svega političku. Udio, pa i utjecaj, što ih je **Vojin Bakić** imao u učvršćenju i širenju memorijalne plastike, tada vrlo važnog umjetničkoga žanra, nedvojbeno predstavlja značajan segment njegove umjetnosti. **Bakić** je, može se slobodno reći, postao svojevrsnom paradigmom razvoja memorijalne plastike na cijelome tlu negdašnje zemlje. Od ranih i relativno jednostavnih primjera, kao što je *Spomenik strijeljanima - Poziv na ustanak* [1946-47] rađen za Bjelovar, pa sve do jednoga od najznačajnijih djela memorijalne plastike viđenog u europskim razmjerima, kao što je *Spomenik pobjede* u Kamenskoj u Slavoniji [1958-1968], **Bakić** je pokazao kako se velika ideja može na vrlo dobar način izraziti čistim plastičkim jezikom. I dok je u najranijem primjeru iz Bjelovara još prisutna naglašena herojska gesta svojstvena konvencijama žanra, u slučaju Kamenske **Bakić** se vraća temi pobjede sve do antiknih uzora koristeći također i osobni plastički jezik precizno artikuliran u ciklusu *Razlistale forme*. Apstraktna otvorena ljuska *Spomenika pobjedi*, snažno uzdignuta s tla, predstavlja svojevrsnu, individualno krajnje uvjerljivu interpretaciju Nike raširenih krila. Patos i snaga koji su jasno čitljivi na ovoj apstraktnoj formi ne crpe svoje vitalne sokove iz nekoga predmetnog predloška, već iz čistog plastičkoga izraza. Upravo zbog toga ovo se **Bakićevo** djelo i može smatrati kao najveći doseg memorijalne plastike u našoj suvremenoj umjetnosti.

▶

01 | Prvi je o djelu **Vojina Bakića** i njegovu kontekstu u hrvatskoj i europskoj umjetnosti pisao **Milan Prelog**. Vidi: **Milan Prelog**: **Djelo Vojina Bakića**, Pogledi, god, IV, br. 11, Zagreb, 1953, str. 912- 919.

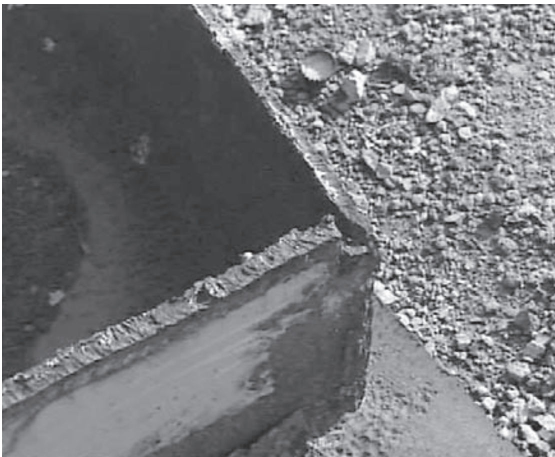
02 | **Tonko Maroević**: **Vojin Bakić**. Nakladni zavod Globus – SKD Prosvjeta, Zagreb, 1998, str. 32.

03 | O.c. str. 31.









Na samom početku rata **Bakić** je doživio tragediju: ustaše su mu ubili četvoricu braće. Taj biografski moment vjerojatno je i bio 1946. poticajem za izradu prvoga u nizu mnogih javnih spomenika posvećenih žrtvama ratnog nasilja. *Spomenik strijeljanima* u Bjelovaru, ili *Poziv na ustanak*, kako je još nazvan, postao je neka vrst prototipa brojnim ratnim spomeničkim obilježjima koja su nicala širom zemlje. Sam je **Bakić** kasnije izveo nekoliko manje uspješnih izvedenica, kao što su *Spomenik palim borcima* u Čazmi, *Spomenik strijeljanima* u Gudovcu pored Bjelovara, pa sve do najkasnijega *Spomenika Stjepanu Filipoviću* [1960] u Valjevu. I dok se ovaj posljednji spomenik iz Valjeva može promatrati kao razvijanje teme začete na ranijem djelu *Poziv na ustanak*, spomenik **Marxu** i **Engelsu** iz 1952-53, rađen za Beograd, inicirat će niz problema na kojima će se lomiti ideološki obrasci. Naime, u razradi osnovne ideje **Bakić** odstupa od načela stroge deskripcije i heroizacije što su nalagala pravila socijalističkog realizma. Zamjeralo mu se da ga više zanima forma, nego njezin sadržaj, a sadržaj se, dakako, shvaćao tek kao puka propaganda.[04] Godine 1953. odbijen je projekt spomenika **Marxu** i **Engelsu**. Gledajući s polustoljetne distance, to odbijanje možda i nije najgore što se ovom kiparu tada dogodilo. To **Bakićevo** djelo, na sreću nerealizirano, po rigidnim socrealističkim normama vjerojatno i nije odgovaralo onome što je naručitelj očekivao, no to je ipak i prije svega slaba skulptura. Slaba utoliko što je kiparov odmak od krutih konvencija bio površan i nedovoljan. Istina, ovdje **Bakić** nije inzistirao na detaljnoj deskripciji činjenica, što mu se najviše zamjeralo, no on isto tako nije niti uspio primijeniti čistu plastičku dikciju. Prije da je riječ o nekom obliku razvodnjenog i shematiziranog pseudo monumentalizma, nego stvarnom postizanju suvremenih oblikovnih standarda. Stoga i je neobičan rast u svakom pogledu kada je samo pet godina kasnije zgotovio predložak po kojem će se tijekom punih deset godina, od 1958. do 1968. izvoditi *Spomenik pobjedi* u Kamenskoj.

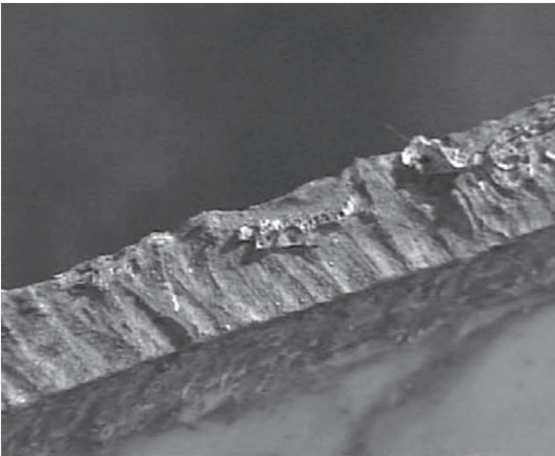
Od *Spomenika strijeljanima – Poziv na ustanak* u Bjelovaru, preko prijedloga za *Spomenik Marxu i Engelsu* i *Spomenika Stjepanu Filipoviću* te, konačno, *Spomenika pobjedi* u Kamenskoj, **Bakić** nije samo pratio mijene, bolje reći otvaranja tadašnjih političkih i društvenih prilika, već je na neki način sam artikulirao bitna umjetnička stajališta. Takva kiparova istaknuta pozicija vjerojatno je najviše doprinijela da se njegovo djelo identificira s vremenom. Vremenom koje je 1990. godine radikalno mijenjalo kurs. U Domovinskom ratu neka **Bakićeva** djela postala su žrtvom stanovitog oblika odmazde te definitivno nestala iz fundusa hrvatske spomeničke baštine. Tone eksploziva postavljale su se tijekom prve polovice devedesetih godina širom Hrvatske, a da taj eksploziv nije bio izravno vezan za ratna djelovanja. Ne samo što su se uništavale kuće, naselja i sela, nego su se još sustavnije uništavala obilježja vezana za vrijeme koje je prethodilo ovome vremenu. Tone eksploziva imale su uvijek jedan jedini cilj: falsificirati nedavnu prošlost. Točnije rečeno: izbrisati je. Ta praksa nije originalna. Prije bi se moglo reći kako je ona vječna i povezana s univerzalnim vjerovanjem u magijsku moć slika i kipova. Vjerovanje da slike i kipovi utjelovljuju neprijateljske sile izazivalo je iracionalnu mržnju iz koje su se javljali različiti oblici destrukcije. Poput stvarnih neprijatelja, stradavali su i njihovi simboli.[05]

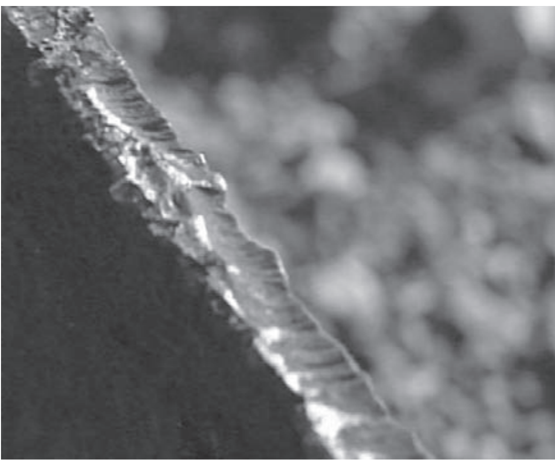
Istina je, međutim, da se uništavanje kosi sa zakonima. Da se ne bi smjelo nekažnjeno obračunavati sa znakovima prošlosti. Ta istina kao da ne vrijedi za naše prostore. Zabrinjavajuće je što se i institucije zadužene za evidentiranje šteta ponašaju često krajnje neodgovorno. Komunistički je režim pretjerivao u obilježavanju događaja vezanih za tzv. revolucionarne tekovine. Zna se i zašto. Velika brojnost i često niska kvaliteta djela kojima se nastojao označiti kakav takav događaj, doveli su do prave inflacije spomenika i spomen-obilježja. Međutim, u tom je velikom broju ipak postojao zdravi fond kako vrijednih umjetničkih ostvarenja, tako i razloga da se pojedina mjesta i pojedini događaji moraju pamtiti. Nikako ne mogu razumjeti koji su to razlozi koji nekoga mogu natjerati da postavi eksploziv pod spomenik koji obilježava smrt nevina čovjeka ili stotina i tisuća nevinih. No, kad se jednom postavi eksploziv ispod nekog spomenika, istom će se lakoćom postaviti i ispod nečijeg doma. Ta praksa vrlo brzo postaje rutinom, tim više što su poticaji na nju bili brojni: bilo direktno, bilo indirektno. Od miniranog spomenika s konotacijama na vrijeme ranijeg režima, do miniranih domova, dakako, netom otkrivenog "neprijatelja", nema distance, baš kao što je nema i kada su ubijanja u pitanju. Ubijanja također novootkrivenog "neprijatelja". A sve to bez sankcioniranja.

Prema izvješću međunarodne organizacije za ljudska prava AMNESTY INTERNATIONAL saznajemo kako je samo u akciji "Oluja" stradalo oko 450 civila. Ista je organizacija od hrvatske Vlade dobila informaciju da je nakon "Oluje" pred sudovima pokrenuto 2849 slučajeva zbog ubojstva, pljački i paljenja imovine. Međutim, AMNESTY INTERNATIONAL naknadno je saznao da su samo dvije osobe bile pod istragom za ubijanje, a kod 14 osoba postupci su bili u tijeku. Presuda je donesena samo u jednom slučaju, ali je i taj osuđeni naknadno pomilovan. Ovih dana jedne su hrvatske dnevne novine podsjetile na slučaj zagrebačke obitelji **Zec**, točnije na ubojstvo tada djevojčice **Aleksandre Zec** koja bi, da kojim slučajem nije bila srpske nacionalnosti i da nije zajedno sa svojom majkom bila svjedokom očeva ubojstva, danas imala dvadesetčetiri godine i, vjerojatno, bila lijepa i vedra djevojka kao što su to njezine prijateljice. Odavno se zna tko je sudjelovao u masakru ove zagrebačke obitelji, kao što se zna i za stotine i stotine drugih počinitelja najokrutnijih obojstava. Ubojice, pa i oni koji su priznali zločin, međutim, u Hrvatskoj imaju status poštenih građana i mirno hodaju ulicama.[06]

Postoje mnogi slučajevi u kojima je nečijom destruktivnom gestom naša umjetnička i kulturna baština pretrpjela trajni, i to veliki gubitak. O ranjavanju kolektivne memorije ne treba ni spominjati. Jedno od najuspjelijih djela spomeničke plastike, bio je već spominjani *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*, kako glasi puni naziv spominjanog djela **Vojina Bakića**. Trideset metara visoka skulptura gipkoga oblika uzdizala se na brežuljku Blažuj iznad sela Kamenska na raskrižju putova Slavonska Požega – Pakrac – Voćin. Spomenik je bio smješten na pažljivo izabranom mjestu i dominirao je krajolikom. Blješteći, sjajna se čelična ljuska, koja je obavijala dobro proporcioniranu i uravnoteženu skulpturalnu formu, isticala u okruženju šumovitih brežuljaka. Da bi se postigao zamišljeni efekt, kiparu su pomogli brojni stručnjaci, inženjeri i statičari, koji su omogućili da ta velika i razvedena skulptura ostane otporna na snažne nalete vjetra. Snažni i duboki temelji, baš kao i konstrukcija ispod čelične ljuske predstavljali su pravi inženjerski pothvat. Dakako, i to treba istaknuti, i iznimno skup pothvat. Danas svega toga više nema. Od **Bakićeve** skulpture ostale su tek rijetke krhotine željeza, čelika i granitnih ploča koje su nekoć bile podna oplata. Uništavanje ovog jedinstvenog *Spomenika pobjedi*, a isto tako i vrhunskog kiparskog ostvarenja, nije bilo nimalo jednostavno. Miniranje su morali izvesti kvalificirani i iskusni stručnjaci uz pažljive pripreme, a što samo govori kako taj čin nije bio slučajan, ni trenutačan.

Spomenik u Kamenskoj nije bilo jedino djelo jednog od najvećih hrvatskih kipara koje je stradalo tijekom proteklih desetak godina. Ono je samo najveće i najkvalitetnije. Nedaleko Kamenske nestala su, mahom u miniranju, i druga djela, pa i **Bakićeva**. U središtu Čazme, u parku ispred škole, podignut je 1951. njegov spomenik palim borcima. Na betonskom postolju, nekoć obloženom kamenim pločama, bila je brončana skulptura borca s puškom u ruci. Od svega toga danas je ostalo tek teško oštećeno i zapušteno postolje. Gdje je nestao brončani kip, nitko neće znati reći. U selu Gudovac, nedaleko Bjelovara, mještani su 1955. podigli spomenik u znak sjećanja na dvije stotine ubijenih Srba koje su 28. travnja 1941. uhapsile i odmah strijeljale ustaše. Među njima bio je i jedan brat **Vojina Bakića**. Jedan od četvorice koji su u kratkom vremenu ubijeni istim postupkom iz istih pobuda. Brončani spomenik, koji je prikazivao uspravnog muškarca, ležao je godinama teško oštećen u korovu ni pedeset metara od glavne ceste kada sam prije tri godine bio ondje. Danas ne znam što je od svega ostalo. Sa svog je postolja uklonjen minama koje su oštetile i kameno popločenje. To je bilo djelo **Vojina Bakića**. Njegov je bio i ranije spominjani *Spomenik strijeljanima – Poziv na ustanak* iz 1946/47. godine koji je nekoć bio u parku usred Bjelovara, a zatim premješten uz novo gradsko groblje. Ispod lijepih visokih borova, okružena jednostavnim kamenim malim pločama s ispisanim imenima preko 400 ubijenih, na postolju je bila postavljena figura čovjeka visoko uzdignutih i raširenih ruku stisnutih pesnica. Danas je tu samo teško oštećeno postolje. Za sva ova uništenja, i stotine i stotine drugih, niti ranije, niti danas nitko nije kažnjen niti je uopće vođena iole ozbiljnija istraga o tome. Možda je najbolji primjer indolencije vlasti spomenik na Petrovoj gori koji je kipar **Vojin Bakić** podizao puno desetljeće – od 1970. do 1981. Lokalitet na kojem je spomenik podignut nalazio se tijekom Domovinskog rata u iznimno osjetljivoj zoni. Nakon vojne akcije "Oluja" moglo se konstatirati kako je čitav spomenički kompleks, pa tako i sam gigantski arhitektonsko-plastički rad, veoma zapušten, ali ne i ozbiljnije oštećen. Od ljeta 1995. naovamo stvari ne samo da se ne mijenjaju na bolje, nego postaju upravo zabrinjavajuće. Ljudi skidaju i odnose sjajnu oplatu od nehrđajućeg čelika narušavajući tako vrijedno djelo, a da pri tom nitko od lokalnih i državnih vlasti ovo kontinuirano vandalsko ponašanje ne proziva, ne sprječava, niti kažnjava.[07] Štoviše, moglo bi se reći kako umjetničko djelo, koje je i važan memorijalni kompleks, nestaje pred očima odgovornih. **Bakićev** spomenik na Petrovoj gori spada u njegova kasna djela i, objektivno govoreći, s umjetničkog aspekta ne predstavlja remek-djelo poput onoga sasvim nestaloga iz slavonskog sela Kamenska. Kamenska i Petrova gora lokaliteti su pomalo izvan: nisu baš u prvome susjedstvu hrvatske metropole kao što je to park Dotršćina, na primjer. Park u kome se nalazi nekoliko iznimno kvalitetnih skulptura velikih hrvatskih kipara, pa tako i jedno djelo **Vojina Bakića**. Obraslo ovo **Bakićevo** djelo u korov, erodiralo u svakom pogledu, pa i onom fizičkom, ono dijeli sudbinu ostalih djela s jednog od najneobičnijih hrvatskih groblja. Groblja skulptura. Polazeći od pretpostavke kako je **Vojin Bakić** ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture ne smije nam biti svjedeno što se nedavno dogodilo, ali što se i sada događa s djelom toga umjetnika. Ovo izlaganje ima namjeru razmotriti ulogu **Vojina Bakića** u poslijeratnoj hrvatskoj spomeničkoj plastici, ali isto tako i upozoriti na tragične postupke koji su ne samo uništili značajan dio naše baštine, već i erodirali opće kulturne i civilizacijske standarde naše novije povijesti. ★









Video snimke ostataka **Spomenika Pobjedi**, Kamenska, HTV

04 | Žiri koji je 1953. odbio dvije verzije **Bakićeva** spomenika **Marxu** i **Engelsu** radio je u sastavu: **Milan V. Bogdanović**, **Miroslav Krleža** i **Josip Vidmar**. Više o ocjenama žirija i razlozima odbijanja **Bakićeva** djela vidi u bilješkama i komentarima spomenutog **Prelogova** teksta. Pogledi, god, IV, br. 11, Zagreb, 1953, str. 918-919.

05 | Vrlo dobru interpretaciju takva odnosa prema memorijalnoj plastici u izmijenjenom ideološkome i političkom kontekstu dala je **Snješka Knežević** u svojem izlaganju na savjetovanju **Rušenje spomenika u istočnoj Europi: spomenici komunističke ere u razdoblju prijeloma** u organizaciji Njemačkog nacionalnog komiteta ICOMOS-a u Berlinu, veljača, 1993. Isto je izlaganje na hrvatskome objavljeno pod naslovom **Pogrom crvenih spomenika** u tjedniku Danas, 9. ožujka 1993. i s istim naslovom u knjizi: **Snješka Knežević**, **Zagreb u središtu**, Barbat, Zagreb, 2003, str. 314-316.

06 | O sustavnom uništavanju memorijalne plastike u Hrvatskoj, s osobitim težištem na djelo **Vojina Bakića**, vidi: **Zvonko Maković**: **Sudbina spomenika revolucije – Sotonski obračun s prošlošću**. Cicero, god II, br. 5, Zagreb, travanj 1999. str. 42-51.

07 | O devastaciji **Bakićeva** spomenika na Petrovoj gori nakon 1995. vidi: **Zvonko Maković**, **Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića?** Globus, br. 492, Zagreb, 12. svibnja, 2000. str. 78-79.

Izlaganje na simpoziju "Skulptura na otvorenom", Klanjec, lipanj, 2003.

gotovac lauer

ANTONIO



Svi su nešto brbljali, Bakić je radio

WHW: Rekao si nam da obožavaš Bakićevu skulpturu.

A.G.L: Da, **Bakić** je jedan od mojih ljubimaca iz tinejdžerskih godina, kada je veliki kustos **Božo Beck** počeo izlagati mlade kipare. Ispričat ću vam jednu anegdotu. U onoj ulici koja vodi od Rokovog perivoja prema Ulici Vladimira Nazora bio je veliki **Meštrovićev** atelijer, koji je bio napravljen od drveta, i tamo je **Meštrović** finiširao svoje skulpture. Kako to više nije bilo **Meštrovićevo**, kako je sve nacionalizirano, tako su i taj veliki atelijer dali kiparima koji su tek završavali Akademiju ili su bili na početku umjetničkog rada. Tu je bio i **Bakić**, a kako su dečki bili nemarni, stavili su kao osigurače ne one žičice, nego čavle, i sve je planulo kao kutija šibica. Možete zamisliti kako je to izgledalo – drvo, jelovina, staklo – puf! To je bilo 1956, znam da je bila zima, ja sam još studirao arhitekturu koju sam upisao u jesen 1955. Sjećam se da smo išli gledati zgarište. I na tom sam zgarištu vidio neku knjigu, nagorenu. To je bio katalog Muzeja moderne umjetnosti iz New Yorka. U toj sam knjizi prvi put vidio **Maljeviča**, tu sam prvi put vidio **Mondriana** i mnoge druge fenomenalne stvari, ali najveći su šok za mene bili **Maljevič** i **Mondrian**. 1956. je godina, ja nisam imao pojma o njima. Tu sam izgoretinu očistio i dao uvezati, još uvijek imam taj katalog Mome iz 1948. To je zapravo knjiga koja mi je, nakon mog profesora **Lahovskog**, otvorila dveri likovnih umjetnosti svijeta.

WHW: Postoji legenda da si sa zgarišta Meštrovićeva atelijera sakupio ostatke, fragmente i od njih počeo raditi svoje prve kolaže. Na tvoje prve kolaže utjecao je Kurt Schwitters, koji je bio predstavljen u Zagrebu, a postoji i priča da si osim kataloga Mome sa zgarišta atelijera pokupio i druge stvari te ih uklapao u svoje prve kolaže. Je li to točno?

A.G.L: Sve gubi pamćenje, tako i ja gubim pamćenje. Možda je to istina, možda sam to negdje rekao, ali blijedi to. To je bilo prije pola stoljeća, i više, prije 60 godina. Svakako je povezano s izložbom radova iz zbirke *Urvater,* koja je bila u Modernoj galeriji. Ta me izložba opalila maljem, 1954. ili 1955. Tada su se u Zagrebu događala čuda.

WHW: Kako vidiš Bakićevu ulogu u kontekstu kulturne politike Jugoslavije?

A.G.L: **Bakić** sa svojim formama... Obožavao sam i njegovu pojavu. Nosio je naočale s debelim staklima, mi smo ih zvali pivska dna, nisi uopće znao da te gleda. Uvijek je bio zbrčkan, ali su mu skulpture bile precizne... Mi smo tada bili informirani. Veliki britanski kipar **Henry Moore** bio je u Zagrebu, bili smo naviknuti na visoke standarde. **Henry Moore** se šetao Zagrebom, Zagreb mu je bio drag, imao je veliku izložbu u Umjetničkom paviljonu. Znate što je to za nas klince značilo! Možete misliti – policijska država, verbalni delikt, **Josip Broz Tito** diktator... I onda filmovi... Negdje oko 1951. počeli su stizati američki filmovi, svaki tjedan. Znate koliko je kina bilo tada u Zagrebu? Bilo ih je 20.

Ja sam tada bio tinejdžer, imao sam trinaest-četrnaest godina, i mogu vam reći da se od tada ništa nisam promijenio. Mislim da sam stao negdje s jedanaest-dvanaest godina, tada sam bio najmoćniji. Imao sam sreće, prije svega profesora **Lahovskog** u gimnaziji, kasnije su nam ga ukinuli. On nas je vodio po izložbama, bio je profesor crtanja na V. muškoj i VIII. ženskoj gimnaziji.

U to sam vrijeme vidio veliku izložbu **Motike** u Praškoj, portrete rađene olovkom. Govorilo se da **Motika** radi smeće, isto i o drugu **Murtiću**, govorilo se u stilu »nema goreg od **Motike** i **Murtića**«. To su bila kamena vremena, Partija je drmala, drmala je grupa **Zemlja**... Oni su se naročito iživljavali na **Motiki**. **Motika** je, valjda, siroče, imao neke veze s NDH. Jedina pozitivna stvar bila je ovalna soba u Modernoj galeriji. Kustos je bio **Mića Bašičević** i imao je neku perverznu želju da tijekom godina pokaže što više radova iz fundusa, koji se inače nisu pokazivali. 1951. i 1952. dolazio sam nedjeljom gledati radove iz fundusa, postav se mijenjao svaki tjedan. Tada sam vidio puno **Junekovih** radova. Nitko nije govorio o **Juneku**, jedna njegova slika je bila u stalnom postavu. **Bašičević** je pokazao i velikog slikara iz njegova rodnog mjesta, kojeg su ubili ustaše, **Savu Šumanovića**. Pokazao je čitav njegov ratni period, koji je nestao, nisam ga vidio kasnije. **Bašičević** je pokazao nekih 50-ak ulja, fenomenalnih pejzaža. Ja sam se tada zaljubio u **Savu Šumanovića**. A takav mi je bio i **Bakić**. **Bakića** i **Džamonju** je furao **Božo Beck**.

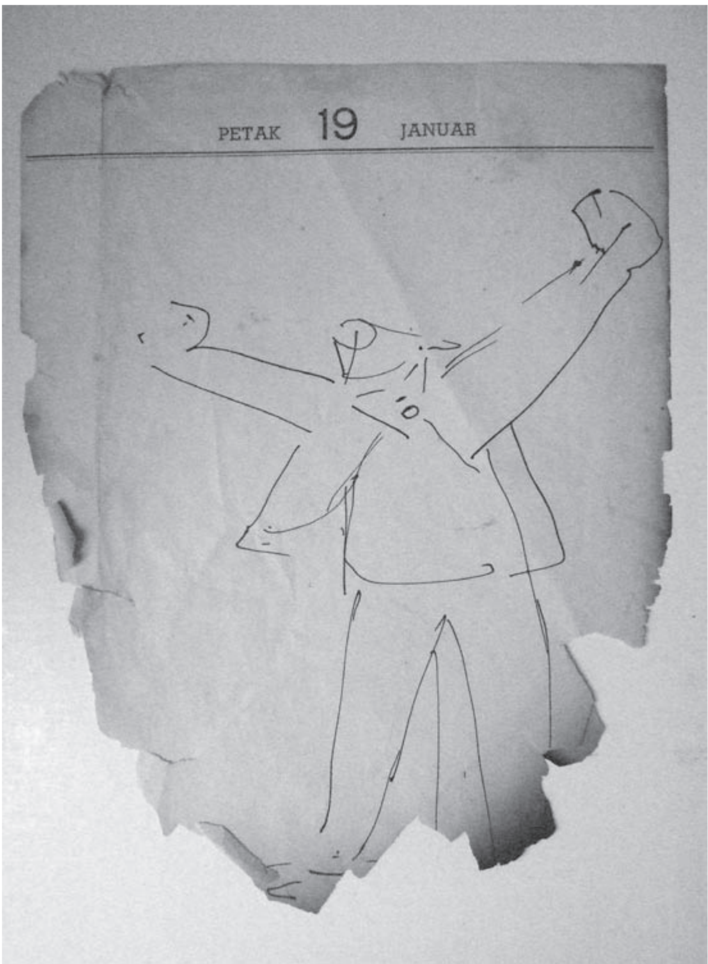
WHW: Bakića si poznavao?

A.G.L: Ne, nisam ga poznavao, samo sam ga viđao na izložbama. Uvijek je bio brz, okružen zgodnim mačkama. I sjećam se da sam često na putu prema Rokovom perivoju prolazio kraj njegova atelijera. I sjećam se njega – ma ona njegova glava! Bio je pravi kit. A ima još jedna stvar s **Bakićem**. Moj vjenčani kum **Mudri**, bratić moje bivše supruge **Zore Cazi**, bio je strojobravar i radio je u »**Ruđeru Boškoviću**«. Tokario je skulpture, odnosno dijelove skulptura, prema nacrtima. Dosta je **Bakićevih** konkavno-konveksnih stvari napravio **Mudri**.

Kada sam 1971. otišao kod svoje druge žene u Valjevo, onda sam vidio **Bakićev** spomenik **Stjepanu Filipoviću**. Strašno je teško raditi monumentalne skulpture jer ih ljudi gledaju odozdo, potreban je veliki majstor da uskladi odnose, nešto se mora

Antonio Gotovac Lauer
s »Valjevcem«, 2007.

Na zgarištu Bakićevog ateliera vidio sam neku knjigu, nagorenu. To je bio katalog Muzeja moderne umjetnosti iz New Yorka. U toj sam knjizi prvi put vidio Maljeviča, tu sam prvi put vidio Mondriana i mnoge druge fenomenalne stvari, ali najveći su šok za mene bili Maljevič i Mondrian. 1956. je godina, ja nisam imao pojma o njima



Crtež »Valjevca«, spaljen u požaru ateliera, 1956. g

predimenzionirati, nešto smanjiti… To je **Bakiću** uspjelo kod spomenika **Stjepanu Filipoviću**, moćan spomenik. Sada će mu vratiti sjaj, a htjeli su ga rušiti.

WHW: Kada?
A.G.L: Ono kada su poludjeli 1991. Onda su govorili: "Ne, ne, kipar nije Srbin, kipar je iz Hrvatske…"

WHW: Misliš li da je Bakić, koji je odigrao ključnu ulogu u raskidu sa socrealizmom i izveo neke od najljepših spomenika u bivšoj Jugoslaviji, danas marginaliziran?
A.G.L: Grozno je što zaboravljamo umjetnike kakav je **Ivan Goran Kovačić** s »Jamom«, kakav je **Vladimir Nazor** s »Titovim naprijed«, kakav je **Bakić**… To su rođeni umjetnici, veliki umjetnici. **Vladimir Nazor** je pjesnik kakvog Hrvatska dugo neće imati. **Ivan Goran Kovačić** je div, ona mapa linoreza koju su mu napravili veliki frajeri je remek-djelo. To tek treba ponovno objaviti. Loše je što se grupa **Zemlja**, u kojoj je bilo fenomenalnih frajera, recimo **Detoni** ili **Hegedušić**, a bilo je i bezveznjaka, ocjenjuje prema onim najgorima. Tu uvijek stradaju veliki umjetnici. Umjetnik, radio za crnog đavola ili radio za dragog boga, uvijek je isti. On ne može drugo, nego raditi dobro. Tako su i veliki američki režiseri tzv. fašisti, kao što je to **Howard Hawks** sa svojim fašistom **Johnom Wayneom**. Što mi znamo kakvi su bili arhitekti koji su gradili egipatske piramide, koliko je tamo ljudi poginulo?
Kada je **Bakić** napravio fenomenalnu skulptura **Gorana Kovačića** na Ribnjaku, svi su nešto brbljali, ali nisu radili. **Bakić** je radio.

WHW: Spomenuli smo nekoliko različitih struja u pedesetima, jedna je tvrda socrealistička struja s Grgom Gamulinom kao glavnim predstavnikom, a paralelno imamo gomilu stranih izložbi apstrakcije i avangarde. Kako vidiš te odnose i borbe, gdje na jednoj liniji stoji Edo Murtić koji odlazi u New York, na drugoj Bakić koji 1953. radi natječaj za spomenik Marxu i Engelsu koji nikada nije odobren za realizaciju te koji tada Krleža, Vidmar i mnogi žestoko kritiziraju. Kako vidiš odnos liberalnih, kozmopolitskih modernističkih tenzija i tvrdih socrealističkih stavova?
A.G.L: Mislim da su Amerikanci obožavali **Josipa Broza Tita** i nisu s njim počeli surađivati tek 1948. kada je on navodno rekao **Staljinu** "fuck off", jer i **Staljin** je bio američki igrač. Nisam to nigdje pročitao, ja sam to doživio, ja sam tu povijest Evrope, Jugoslavije, **Tita**, živio, a ne čitao. Slušao sam na radiju kada je **Tito** naredio da se rezolucija Informbiroa pusti na svim radiostanicama, imao sam tada 11 godina. Ako je **Mozart** mogao sa šest godina komponirati simfonije, zašto ja ne bih mogao razumjeti politiku. Mi smo na nju bili upućeni, nije bilo ničeg drugog. Amerika je dovela **Josipa Broza** na vlast. On im je izgledao najpogodniji da ostvari ono što će se kasnije događati, **Tito** je bio njihov najveći igrač. I zato su 1955, dvije godine nakon **Staljinove** smrti, **Hruščov** i kompanija ušli u avion i krenuli iz Moskve za Beograd pokloniti se **Titu**.

WHW: Kako vidiš da se taj politički proces reflektira u umjetnosti?
A.G.L: Onda je bilo pametnih frajera u vrhuški, koji su se tamo našli i zahvaljujući potpori **Krleže** i još nekih, a koji su valjda dobili zadatak od Amerike da pokrenu intelektualno približavanje Francuskoj, Engleskoj i Sjedinjenim Državama. Gostovanja koja sam spomenuo dio su tog procesa. **Peter Brook**, **Gérard Philippe**, Pekinška opera, **Marcel Marceau**, »Porggy & Bess«, to su bile sonde koje su narodu trebale dati informacije o Zapadu… Važno je bilo da Jugoslavija bude komunistička zemlja, ali s procesima koji ne odgovaraju Istočnom bloku. Ovdje su se prikazivali filmovi koji se u Istočnom bloku nisu smjeli prikazivati, ovdje se mogla slušati glazba koja se u istočnim zemljama nije mogla slušati, **Leonard Cohen**



Antonio Gotovac Lauer
u Valjevu, 2007.



fotografija: **Tošo Dabac**

čak pjeva o jazz špijunu. Uključio se **Krleža**, uključili su se beogradski frajeri, i bilo je važno da su postojali takvi ljudi na mjestima gdje se dijelila moć, tako da su **Živojin Pavlović** ili **Dušan Makavejev** mogli dobiti novce, jer je većina bila protiv njih.

WHW: Šezdesetih Bakić doživljava neku vrstu transformacije u svom radu, potpuno se okrenuo od zatvorenih apsolutnih formi apstrakciji, i tu se događaju Nove tendencije.
A.G.L: Sve je počelo s **Muzičkim bijenalom** 1961, 1963, tada se događaju velike stvari. I **Nove tendencije**, a tu je najzaslužniji **Božo Beck**. To je već anarhija, a ona mi je najdraža. Malograđanima treba odmah pokazati jezik. Anarhija je mati poretka.

WHW: Kako vidiš odnos apstrakcije i ideologije? Dominacija apstrakcije od početka pedesetih kreće sporo, ali u nekom obliku postaje dominantni kanon.
A.G.L: Meni to nije bitno, meni su najvažnije stvari koje su se raščistile u 19. stoljeću. Ono što se događalo u nacističkoj Njemačkoj ili u Sovjetskom Savezu za vrijeme **Staljina**, predziđe je onoga kasnije, i sve to previše smrdi na državni terorizam, to naprosto nije autohtono. To nije njemačko, to nije rusko, to nije jugoslavensko, odnosno srpsko, hrvatsko, slovensko, to sve postoji samo u kabinetima kretena koji su od **Hitlera**, **Mussolinija**, **Franca**, **Tita** dobili direktivu: »To se mora napraviti.« To nema veze s umjetnosti zato što umjetnost ima svoj tok i umjetnici se sporazumijevaju potpuno drugačijim rječnikom.

WHW: Kad danas gledaš Bakićev opus, što ti se čini zanimljivijim, njegovi spomenici ili studijska plastika?
A.G.L: Sve mi je veličanstveno. Kada vidim velikog majstora, to je uvijek veliko. **Hawks** je isti kada radi »Rio Bravo« ili »Majmunska posla«. Suditi po sadržaju je kretenizam, sadržaj je za velike umjetnike uvijek minoran. **Bakić** je naprosto veliki vizualac. To u kojem je režimu radio, to je za povijest, ali nema veze s njim.

WHW: Kako to da su na tebe kao avangardnog filmaša i performera utjecali umjetnici kao što su Bakić, Junek, Motika, klasični umjetnici u modernističkom kanonu? Kad govoriš o umjetnosti, ne radiš neku krucijalnu razliku između avangarde i tradicije.
A.G.L: Moja ljubav za ono nešto drugo dolazila je odatle što sam naprosto počeo misliti da nisam normalan, a ako je to tako, onda valjda postoje i neki zakoni nenormalnog. To je zapravo avangarda. Ne može se raditi avangarda ako se ne poznaje klasika. Kada sam upoznao neke nositelje avangarde, odnosno njihove životopise, shvatio sam da su to nevjerojatno veliki radnici, i to mi je pomoglo da stvorim vlastite parametre. ★

Nisam ga poznavao, samo sam ga viđao na izložbama. Uvijek je bio brz, okružen zgodnim mačkama. I sjećam se da sam često na putu prema Rokovom perivoju prolazio kraj njegova atelijera. I sjećam se njega - ma ona njegova glava! Bio je pravi kit

DAVID Maljković

WHW: Serija tvojih videa i video instalacija Scene za novo nasljeđe nastala je oko Bakićeva spomenika na Petrovoj gori. Kako si se počeo zanimati za Bakića?
D.M: O **Bakiću** sam imao osnovne informacije, ali prvi pravi interes počeo se javljati oživljavanjem memorije o lokaciji spomenika na Petrovoj gori. To je mjesto dio kolektivne memorije moje generacije i tijekom 80-ih redovno su ga posjećivale škole, izviđači. Već se moj snimatelj, koji je rođen 1980. i nikada nije čuo za spomenik na Petrovoj gori, nije mogao načuditi kad ga je prvi put vidio. Zanimalo me što se događa s memorijom i s nasljeđem koje više nije aktualno. U to vrijeme, 2003., živio sam na relaciji Amsterdam-Zagreb i jednom sam prilikom posjetio Petrovu goru te vidio da je taj lokalitet potpuno zapušten i izvan funkcije, da mu je jedina funkcija da tamo stoji repetitor HTV-a. Shvatio sam taj lokalitet kao mjesto fascinantne odsutnosti, kao mjesto koje je potpuno odsutno. Tada sam počeo raditi scenarij za video.

WHW: Dakle, do Bakića kao umjetnika stigao si preko interesa za osobnu i kolektivnu memoriju te preko lokaliteta Petrove gore?
D.M: Znao sam njegov rad od prije, ali tada sam prvi put koncentrirano ušao u njega. **Bakić** je sigurno jedan od naših najvećih kipara, a Petrova gora je jedan od naših najvećih modernističkih spomenika. To je subjektivno i možda sam osobno vrlo vezan za taj spomenik, ali mislim da on nema konkurencije. U formi i dinamici koju posjeduje ne mogu se sjetiti nijednog spomenika koji mu može konkurirati.

WHW: U neke postave instalacije uključuješ i Bakićeve skulpture, nacrte i makete Petrove gore.
D.M: Dokumentarni dio instalacije, koji ponekad izlažem, sastoji se od materijala koje sam posudio od obitelji **Bakić** i od materijala koje sam pronašao razbacane na samoj lokaciji Petrove gore. Našao sam, na primjer, dokumente o tome kada je odlučeno da će se spomenik graditi iz 1976., spisak plaća radnika iz 1986. i slično. Sve je to bilo prljavo i u neredu, skupio sam stvari u rukavicama i kod kuće napravio izbor. Obitelj **Bakić** mi je izašla u susret i posudila mi dva modela iz 70-ih, jedan radni, gipsani i drugi koji je poslužio za izradu samog spomenika. Postoje i drugi modeli koje sam našao u publikacijama, ali ih nisam nigdje uspio pronaći u fizičkom obliku. To su bili modeli, odnosno makete cijelog područja planine, a oni koje sam ja pronašao više su skulpturalni modeli. Zajedno sam pokazivao tu genezu koja upućuje na dokumentarni i fiktivni aspekt unutar mog rada.

WHW: Je li ti Bakić bio važan kao vrhunski predstavnik univerzalnog modernizma, u kojem je participirao i svojim radom, ali i svojom karijerom?
D.M: Najbitnija mi je bila osobna memorija koja me vezala za lokalitet, a povijesni dio, i mjesto **Bakića** u njemu, sve je to krenulo izranjati samo od sebe. Trudio sam se koliko sam god mogao koristiti brisani prostor budućnosti. Nisam se bavio povijesnim ni političkim, jer ti elementi već postoje u samom spomeniku i lokaciji Petrove gore pa nisam imao potrebu potencirati ih ni manipulirati njima, oni su jednostavno tu, snažno prisutni sami po sebi. Petrova gora u devedesetima, partizanska bolnica, **kralj Petar**... Više me zanimalo kako rekreirati sve te elemente na nekoj novoj instanci, nego kako ih koristiti s njihovim već postojećim kvalitetama i izvlačiti ih na dokumentarnoj razini. Nije me zanimalo ni baviti se pojavom modernizma u Jugoslaviji i Hrvatskoj u nekom generalnom smislu, to nije odnos koji me osobno može motivirati, ali kreiranje novih platformi za sve to skupa, to mi je bilo vrlo motivirajuće.

> To je mjesto dio kolektivne memorije moje generacije i tijekom 80-ih redovno su ga posjećivale škole, izviđači. Već moj snimatelj, koji je rođen 1980. nikada nije čuo za spomenik na Petrovoj gori, nije mogao načuditi kad ga je prvi put vidio

WHW: Zašto se radovi događaju u budućnosti, i to na simbolički snažne datume ? U »Scenama za novo nasljeđe« priča se odvija 25.05.2045, u »Scenama za novo nasljeđe 2« datum je 29.11.2063., samo u trećem dijelu budućnost nije određena.
D.M: Imao sam potrebu izraziti sadržaj koji taj prostor ima, kao i njegove odnose i diskontnuitete, nemogućnost komunikacije ljudi s tim mjestom. No budući da nemogućnost komunikacije s tim mjestom postoji u sadašnjosti, mislio sam da je treba pozicionirati u budućnosti, zbog drugih subjekata, zbog rasterećivanja kompletnog sadržaja koji taj kompleks nosi sa sobom. U trećem sam dijelu počeo određivati neku godinu u budućnosti, pomišljao sam na neke reference, na 1971. No kada sam počeo češće dolaziti na lokaciju, vidio sam da su posjetitelji tamo prisutni, u vrlo malom broju doduše, ali ljudi tamo dolaze, obitelji s djecom, izletnici... Imao sam podnaslov za taj rad »Novi posjetitelji - posjetitelji zauvijek«, ali onda sam ga odlučio izostaviti, kao i godinu. Taj zadnji dio rada htio sam pustiti posve otvorenim, radnja se može događati prije ili poslije. I nisam se borio da se nužno ostvari komunikacija s mjestom, da se radi na toj nekoj forsiranoj komunikaciji između posjetitelja i spomenika. Zato sam u trećem dijelu doveo izletnike, kampere, ljude koji tamo borave bez pitanja što je to mjesto i što se tamo radi. Nisam više razvijao odnos posjetitelja i lokaliteta, nego sam pustio da se razvije njihov osobni odnos prema mjestu, neka upućenost ili neupućenost na njega.



David Maljković: Bez naziva, 2006.

WHW: Ciklus »Scene za novo nasljeđe« razvija ono što nazivaš "nove platforme za nove posjetitelje", pokušava ponuditi viziju za budućnost. Kako vidiš mogućnosti spomenika u budućnosti?
D.M: Za nekoga tko ne poznaje cijelu priču oko spomenika na Petrovoj gori i sve njegove složene odnose, to može biti bilo što. Zato sam radeći na prvim prijedlozima, s kolažima, otišao najviše u fikciju. Oni su nudili nove platforme za nove posjetitelje, dislokacije spomenika i objekta. Ti su prijedlozi u utopijskom tonu, djeluju više kao neka iritacija ili pitanje, nego kao konkretno rješenje. Što se tiče konkretnog rješenja

Brisani prostor budućnosti

za spomenik, to treba napraviti tim stručnjaka. No nisam dobio nikakvu informaciju da se nešto tako događa. U doba komunizma škole i mjesne zajednice redovito su organizirale izlete na Petrovu goru, ali danas je veliko pitanje kako animirati publiku da svojevoljno posjećuje to mjesto, ne može se nikoga prisiliti. Postavlja se pitanje treba li taj objekt koristiti u neke druge svrhe, možda ga pretvoriti u neki zatvoreniji tip instituta. Postoje razne opcije, ali sve moraju uzeti u obzir činjenicu da je lokacija udaljena od većine zbivanja.

WHW: Kako procjenjuješ, što se događa s Bakićevim nasljeđem?
D.M: Političkа previranja uvijek zatomljuju jedan dio povijesti, a kod nas je Bakić postao nevidljiv, i to ne samo zbog spomenika. Neki od njih su potpuno srušeni, na primjer Spomenik pobjede u Kamenskoj, koji je, kako sam čuo, srušen tek iz više pokušaja, bio je tako dobro statički izveden... Jedan dio povijesti je zanemaren i tretman prema tom nasljeđu je loš, a to se zatomljuje da se ne bi potezalo pitanje što napraviti s tim tretmanom.

WHW: Čini li ti važnim da se taj dio povijesti umjetnosti i šire povijesti revalorizira?
D.M: Ne samo taj dio povijesti, nego je za svaku povijest bitno da je u kontinuitetu prisutna jer ako to nije tako, stalno će nas dočekivati na nekom drugom uglu, a to su uvijek neugodna iznenađenja.

WHW: Kada »Scene za nove nasljeđe« predstavljaš u inozemstvu, pitaju li te za spomenik?
D.M: »Scene za nove nasljeđe« su općenito u inozemstvu više reflektirane nego ovdje. **Bakićev** spomenik u principu je univerzalno doživljavan, sama arhitektonska forma nije im strana. Često ljudi misle da je spomenik nastao u razdoblju **Franka Gehryja**, ali im je zanimljivo i neobično da država jednom tako posebnom lokalitetu i spomeniku jednostavno ne poklanja veću pozornost.

WHW: Podučava li se povijest modernizma na zadovoljavajući način, primjerice na Akademiji, što to znači mladim umjetnicima?
D.M: Dok sam studirao na Akademiji, ne samo **Bakić**, nego većina važnih umjetnika i to ne samo onih koji se vežu uz modernizam, već i onih koji se vežu uz konceptualnu umjetnost potpuno su nevidljivi, ne postoje kao sustavni dio nastave. Nemali broj studenata izlazi s likovne akademije, a da nikad ne čuje za, na primjer, **Mangelosa**. I to se smatra normalnim. U programu nema tih ljudi i ako student nema osobni interes, puno će mu umjetnika posve promaknuti. Ista je stvar i s avangardom 20-ih i 30-ih, **Klekom**, **Micićem**... mnogima. Pretpostavljam da se na povijesti umjetnosti sustavnije obrađuje modernizam, osobito poslijeratni, ali na likovnoj akademiji nije uvršten. Ako se i spominjalo **Bakića**, spomenuo bi se neki njegov »Bik«, ali ne bi se išlo dalje. U cjelini, vrlo površno i paušalno.

WHW: Misliš li da je to posljedica ideološkog tretmana socijalističkog modernizma?
D.M: Govorim prije svega o nekoj općoj letargiji, ali naravno da se 90-ih promijenilo mnogo toga i da je **Bakić** izgubio poziciju koju je imao. On je danas potpuno nevidljiv kao kiparska figura, njegov je atelijer potpuno zapušten, skulpture na otvorenom propadaju, tretman države prema takvom autoru potpuno je neprikladan. A ako govorimo o suvremenoj skulpturi, moramo se pozivati na **Bakića**, on je jedan od najozbiljnijih kipara tog razdoblja i ne možemo ga zaobilaziti. On je i tada bio nezaobilazan i ne vidim razlog da to ne bude i danas. No kod nas se stalno događa da neki povijesni aspekti odjednom postanu nevidljivi i da na nekim razinama povijest gubi kontinuitet. ★

Na Akademiji, ne samo Bakić, nego većina važnih umjetnika i to ne samo onih koji se vežu uz modernizam, već i onih koji se vežu uz konceptualnu umjetnost, potpuno su nevidljivi, ne postoje kao sustavni dio nastave. I to se smatra normalnim



David Maljković: Scena za novo nasljeđe 2, 2006.

fotografije na stranicama 59 i 60: **Tošo Dabac**

Bakićeva ulica
već je zaspala
senke se pritajile,
svetlost zgusnula,
naša tiha soba se
tek probudila,
naša tiha soba je
zatreperila.

Ja sam još studirao,
ona je radila,
noću sam joj čitao
A. Fadejeva,
nekad bi se čudila
mojim pesmama,
nije mi dopuštala
da se zamaram.

Nama Nova godina
ništa nije donela
kao da se zbunila,
il' se rugala.
Nama Nova godina
ništa nije donela,
po nebu smo tražili
svetlost Vostoka.

Imala je snažnije
ruke nego ja,
imala je snažnije
ruke nego ja,
nije mi dozvolila
da je savladam,
nije mi dopustila
da je savladam.

»Rusija«, Idoli: Obrana i poslednji dani Jugoton 1982.



Galerija Nova | Teslina 7 | Zagreb

Vojin Bakić

29/06-21/07/2007.

koncept: **Što, kako i za koga/WHW [Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović]** u suradnji s **Anom Martinom Bakić**
vizualna interpretacija arhiva: **Dejan Kršić**
tehnički postav: **Antun Božičević**

na materijalima hvala:
obitelji Bakić
Arhivu za likovne umjetnosti HAZU
Arhivu Tošo Dabac / Muzej suvremene umjetnosti / Grad Zagreb
Hrvatskoj radio televiziji
Mariji Gattin
Institutu za suvremenu umjetnost Zagreb
Ivanu Picelju

na pomoći u realizaciji hvala:
Marina Benežić | **Jerko Denegri** | **Marija Gattin** | **Antonio Gotovac Lauer** | **Tina Gverović** | **Snješka Knežević** | **Ljiljana Kolešnik** | **Leila Koščević** | **David Maljković** | **Zvonko Maković** | **Tonko Maroević** | **Ivan Picelj** | **Vladimir Stojsavljević** | **Tanja Šimić** | **Maja Trinajstić** | **Natalija Tripalo** | **Ljerka Višnar** | **Janka Vukmir** te osobito obitelji **Bakić**

izložbu su omogućili;
Gradski ured za kulturu, obrazovanje i šport Grada Zagreba
Ministarstvo kulture RH
European Cultural Foundation u sklopu suradničkog projekta **AlmostReal**

program **Galerija Nova** podržava:
Nacionalna zaklada za razvoj civilnog društva

sva događanja u **Galeriji Nova** suoganiziraju **WHW** i **AGM**

Nacionalna zaklada za razvoj civilnoga društva | European Cultural Foundation | AGM

Novine Galerije Nova br 12
izdavači: **Što, kako i za koga / WHW**
B. Trenka 4 • Zagreb
whw@mi2.hr

AGM
Mihanovićeva 28 • Zagreb
agm@agm.hr

urednice: **Što, kako i za koga/WHW**
lektura: **Maja Trinajstić**
dizajn: **Dejan Kršić**
pismo: **T&FJ Verlag**; Adobe Minion
tisak: **Grafički zavod Hrvatske**
naklada: 1000 komada
lipanj 2007 • Zagreb

novine **Galerije Nova** omogućuju:
Gradski ured za kulturu, obrazovanje i šport Grada Zagreba
Ministarstvo kulture RH

